الدكتور عبد الله خضر حمد

مناهج النقد الأدبي

السياقية والنسقية







جميع الحقوق محفوظة لـ

دار القلم

للطباعة و النشر و التوزيع



Airport Road - Near Al Mostapha School - Bdeir Bldg
Tel : (+961 - 1) 556976 / 8
Fax : (+961 - 1) 555 077
P.O.Box : 11 - 3874
Zip Code : 11072150
Beirut - Lebanon

طريق المطار - خلف مستشفى الساحل
قرب مدرسة المصطفى - بناية بدير
هاتف : 556976/8 (1 - 961 +)
فاكس : 555077 (1 - 961 +)
ص.ب. : 3874 - 11
الرمز البريدي : 11072150
بيروت - لبنان

www.alkalam.com info@alkalam.com

إهــــداء

إلى من تعهداني بالتربية في الصغر، وكانا لي نبراسًا يضيء فكري بالنصح، والتوجيه في الكبر أمي، وأبي....

إلى من شملوني بالعطف، وأمدوني بالعون، وحفزوني للتقدم، زوجتي وابنائي....

الى إخوتي، وأخواتي.. رعاهم الله.

إلى كل من علمني حرفًا، وأخذ بيدي في سبيل تحصيل العلم، والمعرفة.

إليهم جميعًا أهدي ثمرة جهدي

ونتاج بحثي المتواضع.

عبد الله خضر





﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

«صدق الله العظيم»



المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد:

إن هذا البحث يتناول المدارس النقدية الحديثة، وعارضًا للأسس التي سادت مرحلة نشوء النقد الأدبي الحديث ولكيفية تطورها لاحقًا، كما أن هذه الدراسة تتوجه إلى المهتمين بمسألتي التنظير النقدي والإجراء التحليلي أو الممارسة التطبيقية التي جسدتها مناهج النقد الحديث ونظرياته، من باحثين وطلبة علم، إما في الدراسات العليا أو المراحل الأولى، إذ جمعت الدراسة بين الإفادة من المناهج النقدية الحديثة، التى أفادت بدورها من العلوم الإنسانية، ثم أعادت توزيعها بين المنهجية العلمية الصارمة والدراسة الفنية التى تعتمد الذوق المهذّب بالعلم، وعليه فسيسعى هذا البحث الكشف عن التيارات الحديثة والمعاصرة وتقويمها، مع ربطها بجوانب الحداثة في أدبنا المعاصر، فاختص بدراسة تلك المرتكزات أو الخلفيات المعرفية، بأسلوب يجمع بين صرامة الأكاديمية وانفتاح الذوق الناقد المدرّب على المفاهيم الحديثة، ومحاولة تقريبها للمثقف.

كما أن هذا البحث لا يريد أن يقول كل شيء في هذا الشأن، وليس له أن يدعي ذلك؛ وإن حاول، قدر الإمكان ـ أن يقارب أكثر المدارس، ويعرف بأكثر الاتجاهات والتيارات، وأن يوضح معالم كل منهج، وملامح كل طريقة، أو نظرية، توضيحًا يعتمد المثال إلى جانب الشرح والتحليل، متجنبًا الإطالة والإطناب، حريصًا على الإيجاز والاختصار بدل الإسهاب، منعًا لتضخم المادة، ودفعًا للرتابة والإملال.

لكل ماسبق تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى دعم

الوعي النقدي، وتيسير ممارسة النقد الحديث للقارئ العربي، وفق النظرية المنهجية، وذلك من خلال هذه الدراسة التي وسمناها بـ **(مناهج النقد الأدبي ـ السياقية والنسقية ـ)**.

وعليه وتبعا لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث فصلين يسبقهما تمهيد حول المنهج في اللغة والاصطلاح، وتتلوهما خاتمة:

الفصل الأول: اختص بدراسة المناهج النقدية (السياقية).

الفصل الثاني: أهتم بالمناهج (النسقية) وكذلك نماذج تطبيقية في تحليل النصوص الأدبية.

هذا هو جهدي المتواضع قد يصيب وقد يعتريه الخطأ، كأي عمل إنساني فلا تزعم هذه الدراسة لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده، وإني إذ أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، أسأله جل وعلا أن يغفر لي ما في هذا العمل من نقص أو تقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المؤلف

التمهيد

المنهج في اللغة والاصطلاح

يختلف معنى كلمة «المنهج» بحسب السياق الذي ترد فيه، وأجمع كثير من الباحثين أنّ اليونان هم أوّل من استخدم هذه الكلمة، فهي تعني بأصل وضعها الإغريقيّ: «الطريقة التي يتّخذها الفرد، أو النهج Course الذي يجريه ليسرع به إلى تحقيق هدف معيّن، فالمريض مثلًا حين يستهدف الشفاء من مرضه يشرب الدواء بنظام معيّن، ويمتنع عن أكل بعض المطعومات، ويخضع للحقن بدواء يصفه الطبيب، وكلّ ذلك معناه منهج هذا المريض في الوصول إلى الشفاء»[1].

وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم بمعنى «الطريق» قال تعالى: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً﴾ [المائدة: 48]، إن كلمة منهاج الواردة في الآية الكريمة تعني الطريق الواضح.

وتقابل كلمة المنهج في اللغة الإنجليزية كلمة Curriculum، وهي كلمة مشتقة من جذر لاتيني «Currere» ومعناها «مضمار سباق الخيل»، أي: هي المسار الذي يسلكه الإنسان لتحقيق هدف ما[2].

وجاء في قواميس اللغة لكلمة (منهج) أنها تدل على الطريق الواضح المستقيم.، يقول ابن فارس: «النون والهاء والجيم أصلان متباينان الأول:

(1) الأصول التربويّة في بناء المناهج، حسين سليمان قورة (1977)، ط 5، القاهرة، دار المعارف: ص 237.

(2) ينظر: المنهج.. مفهومه وأسسه العامة، د. خالد حسين أبو عمشة (www.alukah.net).

النهج: الطريق، ونهج لي الأمر: أوضحه وهو مستقيم المنهاج والمنهج: الطريق أيضًا.»[1]..

وقال في الصحاح: «النهج: الطريق الواضح، وكذا المنهج والمنهاج، وأنهج الطريق أي استبان، وصار نهجًا واضحًا بيّنًا، ونهجت الطريق إذا أبنته وأوضحته»[2].

وقد ورد في المعجم الوجيز (مادّة نهج) «نهج الطريقُ ـَ نهجًا: وضَح واستبان، ونهج الطريقَ: بيّنه، وسلكه، ويقال: نهج نهْج فلان: سلك مسلكه، وانتهج الطريقَ: استبانه وسلكه، واستنهج سبيل فلان: سلك مسلكه، والمِنْهاج: الطريق الواضح والخطّة المرسومة، ومنه: منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوهما، (ج) مناهج، والمنهج: المنهاج (ج) مناهج»[3].

وتعود كلمة منهج Curriculum في اللغات الأجنبيّة الحديثة إلى الكلمة اللاتينيّة Currere «وتعني (حلبة السباق) التي يتنافس فيها المتنافسون لوصول إلى نقطة الفوز، فإذا ما نظرنا إلى منهج أي مؤسّسة تعليميّة نجده بأنّه عبارة عن مجموعة من الخطط والنظم التي تؤلّف وحدة كبيرة تهدف إلى نقل التلميذ من محطّة إلى أخرى عبر سلسلة من الإرشادات والمعارف والمهارات التي تفيده في حياته في المستقبل، وفي داخل المؤسّسة التعليميّة نجد التلاميذ يتنافسون من أجل النجاح والتفوّق في الموادّ الدراسيّة»[4].

المنهج في الاصطلاح

هو «مجموعة الركائز والأسس المهمة التي توضح مسلك الفرد أو

(1) معجم مقاييس اللغة ـ بن فارس ـ كتاب النون.
(2) مختار الصحاح ـ الرازي ـ ص: 681.
(3) مجمع اللغة العربيّة (1989): المعجم الوجيز، ص 636.
(4) المدخل في إعداد المناهج الدراسيّة، وليد عبد اللطيف هوانة، الرياض، دار المريخ، 1988: ص 32.

المجتمع أو الأمة لتحقيق الآثار التي يصبو إليها كل منهم»[1].

إن المنهج بوصفه إطارًا علميا يساعد على كشف جماليات النصوص وفهم مكوناته وأبعاده الدلالية هو: «طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أوشبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري»[2]، والمنهج بهذه الوجهة هوالمفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب، وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيوثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية[3].

وإذا كان المنهج في تعريفه المتداول يتمثل في مجموعة من المفاهيم والتصورات المتصلة والأدوات والخطوات الإجرائية التي تفضي إلى نتيجة ما، فإنّ الإشكالية تظهر عند صعوبة ترتيبها وتنسيقها بالشكل الّذي يجعلها تؤدّي إلى النتيجة المنشودة، ولمّا كان «النّص عالم مهول من العناصر اللّغوية المتشابكة»[4].

وقد أضحى التعامل مع هذه المادة أشدّ تعقيدًا وتداخلا ـ لكونها تستميّز عن الظواهر والأنساق الثقافية والمعرفية الأخرى ـ مما جعل الكثير من النقاد يتساءلون: هل من منهج لفهم النّص ونقده؟، ومن هنا تبرز هذه الإشكالية في الصراع الممتدّ بين اتجاهين اثنين:

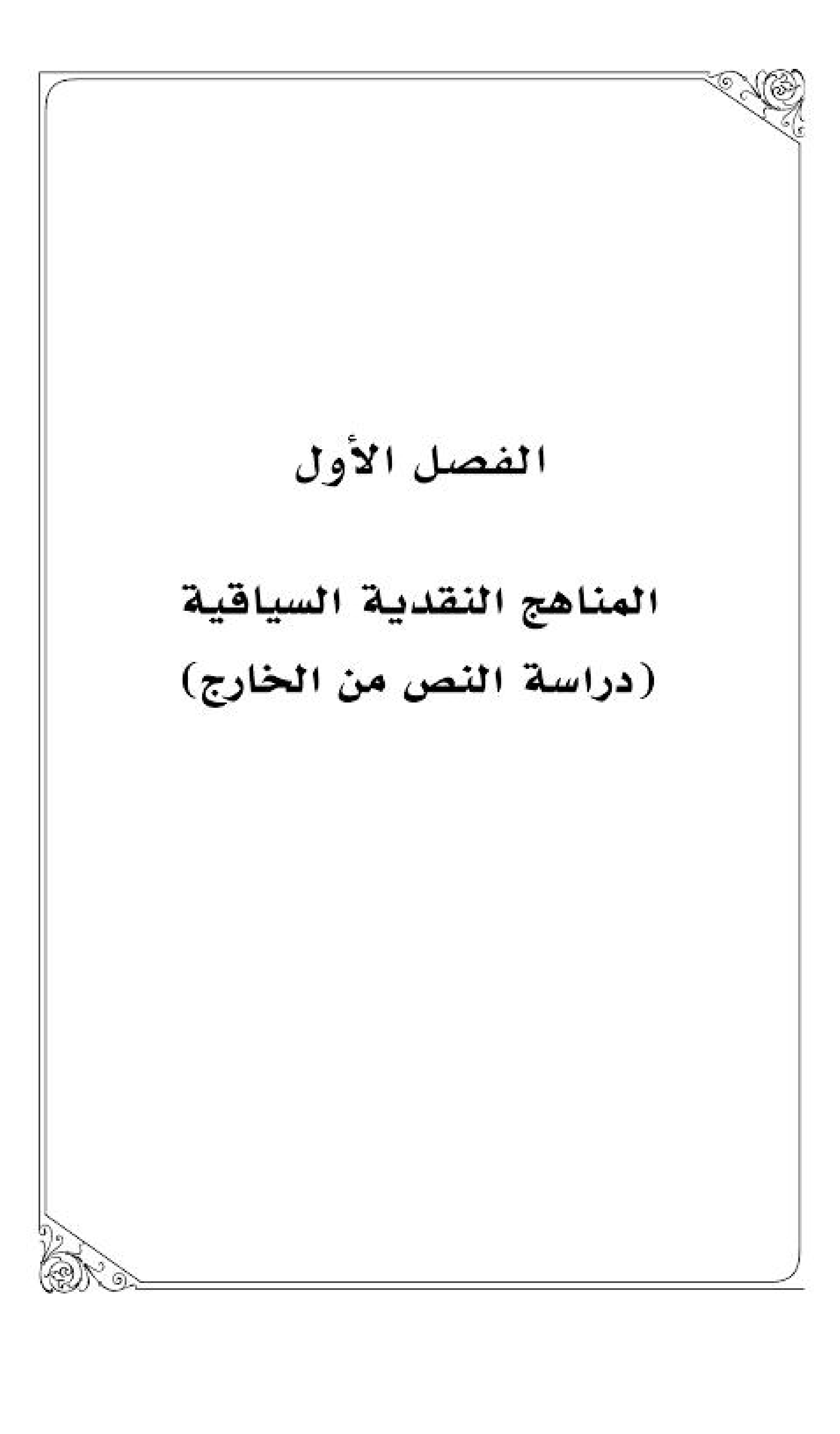
الاتجاه الاول: يرى أن النّص الأدبي علّة لمعلول سابق ينبغي الكشف عن دلالاته بربطه بسياقه الخارجي، ويدخل في هذا المجال (المنهج

(1) العلامة الشيخ عبدالرزاق عفيفي ومعالم منهجه الأصولي ـ مجلة البحوث الإسلامية ـ ع: 58 ـ ص: 300.

(2) ينظر: المناهج النقدية المعاصرة 2004، حلام الجيلالي: 2.

(3) ينظر: نصيرة مصابحية، : تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ناصف (www.diwanalarab.com).

(4) الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله محمد الغذامي، ص14.



الفصل الأول

المناهج النقدية السياقية
(دراسة النص من الخارج)

image
not
available

image
not
available

العمل، أي عن الفكرة الأساسية التي تعد هدف هذا العمل، بمعنى أن فكر القارئ ينتقل مع لغة المؤلف حسب تسلسلها الزمني ومع ما تثيره هذه اللغة في نفسه من علاقات وروابط»[1]، ومن المقرر أن: «للعلاقات الخارجية قيمتها وأهميتها، فلا يصدر العمل الفني عن فراغ فكري أو اجتماعي، إذْ لا بد من مبدع ولا بد لهذا المبدع من موقف اجتماعي من قضية فئة، ومن هنا نستشرف في الدرس الأدبي دور هذا المبدع في انتاج النص وصياغته الجمالية، ثم نظهر دور الواقع الاجتماعي الذي أثر في المبدع والعمل الفني على السواء»[2].

نستنتج مما سبق بأن النقد السياقي يعتمد الاسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية ونحوها، فالسياقية تتناول الأبعاد الخارجية المؤثرة في النص وهذه الأبعاد تتعلق بكاتب النص وبيئته وقارىء النص وزمن النص:

1 ـ البعد التاريخي

وهو ما يتعلق بزمن الكاتب والبيئة التي نشأ فيها والتي انعكست بالطبع على سطور النص الداخلية.

2 ـ البعد النفسي

وهو ما يتعلق بشخصية الكاتب نفسه وإنعكاسها على جو النص.

3 ـ البعد البيئي

وهي بيئة الكاتب والتي تنعكس بكل تأكيد على مسرح الأحداث وعنصر المكان وطبيعة الشخصيات بالعمل الأدبي.

---

(1) براهيم، نقد الرواية، (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، ص3، مكتبة غريب، القاهرة.1998، .

(2) العالم، حول دراسة النص الأدبي، ص194، مجلة جامعة دمشق، المجلد 11، العددان (44 ـ 43).

image
not
available

ويعدّ المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهورًا في العصر الحديث، فقد ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطور الأساسي له، وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة. لقد تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنساني بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية، والحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللًا وانهيارًا.. وهذه هي فكرة الكلاسيكية، هذا التصور التاريخي هو الذي عكس النظرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب والابداع ما هو إلا محاكاة Imitation للأقدمين، وأن أدبهم يمثل النموذج الأرقى في مجال التطور التاريخي[1].

ومن أمثلة التطبيقية لهذا المنهج مثلًا، دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي غرض من أغراض الأدب الأخرى.. فعلينا أ ن نتبع هذا الغرض منذ نشأته المعروفة، ونجمع نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبًا تاريخيًا بعد تحريرها ونسبتها إلى قائليها، ونجمع آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب، ثم ندرس جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها[2].

ومن أبرز النقاد الذين مثلوا لهذا المنهج:

أ ـ سانت بيف[*] sainte beuve (1804 ـ 1869م)

يعد سانت بيف من أبرز النقاد الذين يمثلون هذا المنهد، فقد رأى أن النقد علم اجتماعي مثل التاريخ الطبيعي للأدب، وعليه فقد اهتم بيف بسيرة الكاتب، ودرس النص على ضوء سيرة هذا الكاتكب وحياته الاجتماعية، كما أعطى أهمية قصوى لقدرة القارئ على تلقي العمل مالأدبي وإعادة تنظيمه، وقد تجاوز بيف نقد سابقيه حين تجاوز المعرفة المباشرة لحاية

(1) ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية، 1997م، ط1، ص 24 ـ 26.

(2) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 147.

(*) سانت بيف، هيوليت تين (فرنسيان).

image
not
available

image
not
available

الاجتماعية، والحروب، إلى غير ذلك، فالبيئة على هذا النحو تؤثر في ذات الأديب المبدع من جهة، وفي عمله الأدبي من جهة أخرى.

3 ـ **العصر**: فهو الفترة التاريخية الخاصة، إذ يمكن تأمل أثر الزمن في الأ، واع الأدبية والأشكال، وبخاصة إذا لم تنحصر هذه الأعمال الأدبية في لحظة محدودة، وامتدت لقرون عديدة كالذي نلحظه بين أدب القورن الوسطى والعصر الحديث، فلا يخفى تأثير الممارسات الإبداعية في جنس من أجناس الأدب في ممارسات العصور التالي لها، وقد حصر «تين» هذا العامل في نطاق الأدب الواحد، وقد أوضح تأثير هذا العامل بأمثلة من الأدبين الفرنسي والإيطالي، ويمكن أن نمثل له ـ في نطاق أدبنا العربي ـ بتأثر «الحريري» في مقاماته الأدبية «ببديع الزمان الهمذاني»، حيث سار على نهجه أو احتذى حذوه بدافع الميراث الثقافي، والأسس الفنية التي ورثها عنه[1].

وتجدر الاشارة بأن التراث النقدي العربي قد حفل بكثير من المقولات النقدية، التي يمكن أن تدرج في إطار هذا المنهج، وإن جاءت في صورة جزئية تمثل طبيعة العصر الذي قيلت فيه. فمن ذلك على سبيل المثال:

1 ـ تعليل ابن سلام الجمحي للين شعر عدي بن زيد، وسهولة منطقه بأنه: «كان يسكن الحيرة ويراكز الريف»[2]. وتفسيره لقلة الشعر في مكة والطائف بقلة الحروب، فهو يقول: «وبالطائف شعراء وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوسوالخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا»[3]

2 ـ تفسير ابن الأثير لما تميز به شعر الشعراء المحدثين من ابتداع

---

(1) ينظر: النقد العربي ومناهجه بقلم الدكتور جميل هنداوي، بحث منشور: (www.wata.cc).

(2) طبقات فحول الشعراء: (ج1/ 140).

(3) طبقات فحول الشعراء: (ج1/ 259).

image
not
available

image
not
available

التي تقلل من درجة الثقة بها مثل التلف والتزوير والتحيز، لذلك فان الاستقراء الناقص يؤدي بنا إلى خطأ في الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي ولنضرب مثالًا لذلك، عندما درس الدكتور / طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب «حديث الأربعاء» اتخذ دليلًا على روح هذا العصر، وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر، في سائر فنون التفكير، في سائر مظاهر الحياة، مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور[1].

ومثال أخر عندما استند الأستاذ **العقاد** في كتبه «**العبقريات**» على بضع حوادث بارزة في تاريخ بعض الشخصيات ـ بعضها غير مقطوع بصحته ـ لتصوير «شخصية» بطلها، ولهذه الحوادث دلالتها من غير شك، ولكن استعراض سلسة حياة هذه الشخصية أضمن بصحة تصوير الشخصية.

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة، فلا يستطيع فرد واحد مهما كانت إمكانياته الذهنية والعلمية وقدراته أن يجمع ويلم بكل عصور التاريخ، إذن فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحًا أسلم من الجزم والقطع.

ومثال الأحكام الجازمة: كقولهم: «كثرة الجواري هي السبب في انتشار الغناء»، «اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمريات» «عزل الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك».

هذه الأحكام وأمثالها عرضة للخطأ لما فيها من الجزم، ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية، وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد، ولابد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لابست هذه الظواهر وسبقتها.

(1) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب148، 149.

image
not
available

image
not
available

وأبي هلال وابن رشيق، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في «الأمالي»، وابن عبد ربه في «العقد الفريد»، وأبي الفرج الأصفهاني في «الأغاني»، والثعالبي في «اليتيمة».. لم ينجوا من المزج بين هذا وذاك ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الأخيرة أوضح.

الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث

تجلّى الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث لدى عدد من النقاد مثل عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، وطه حسين في كتابيه (حديث الأربعاء) و(مع المتنبي)، ففي (حديث الأربعاء) درس أثر البيئة الحجازية وبيئة البادية في إنتاج الغزل الصريح في عصر بني أمية. فقد درس طه حسين أثر بيئة الترف في العصر الأموي وأثر رغد العيش الذى تحقق لعدد من الأسر الحجازية مما أنتج نوعًا من الغزل اللاهي المترف، في حين كان أثر البيئة البدوية والظروف السياسية والاقتصادية يخلق نوعًا مختلفا من القيم والأعراف المعنوية تختلف عن البيئة الحجازية، مما أدى إلى نشوء نوع جديد من الغزل هو الغزل العذري. وقد حظي المنهج التاريخي مثله مثل كل المناهج بمجموعة من المؤيدين وأخرى من الرافضين وثالثة من المتوسطين في قبوله أو رفضه. فالمؤيدون يرون فيه منهجا محاكيًا لقوانين العلم وآلياته وبخاصة في مجال الدراسة العلمية الأكاديمية التى تخضع كل شيء للدراسة والفحص والملاحظة. أما رافضوه فينطلقون من الاعتراف بأن الخطاب الأدبي ما هو إلا بنية لغوية وعلاقات تشكيلية وجمالية ورؤية مجازية لا يجوز مقاربتها من خارج سياقها أو تقويمها بعيدًا عن أثرها الجمالي والفني والتركيز على داخلها للكشف عن أسرارها الفنية وتجلياتها الجمالية القائمة على مبدأ العلاقات التشكيلية.

أما المتوسطون فيعترفون بما للمنهج التاريخي من دور مهم في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها، ولكنهم يرون محدودية المنهج باقتصاره على تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة كما يفيد في فهم بواعث نشوء ظاهرة أدبية ما أو تيار فكري معين ارتبط بالمجتمع أو إحدى ظروفه السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو التاريخية كما في بروز ظاهرة الشعر السياسي

image
not
available

image
not
available

الأيديولوجيا البرجوازية. ولعل من أبرز المنظرين في هذا السياق ليون تروتسكي الذي بدًا أكثر انفتاحًا في طروحاته من الحرس القديم من الماركسيين، وطالب بألا تفرض الماركسية قيودًا على الفن، وأن للفنان أن يعبر عن همومه الشخصية شريطة أن يحترم حركة التاريخ ويؤمن بحتمية التقدم[1].

وللحق فإن الواقعية واقعيات حيث بدأت تسجيلية في (مفهوم الانعكاس)، ثم ما لبث أصحاب النزعة الجديدة أن ناهضوا فكرة الانعكاس التقليدية القائمة على اعتبار الأدب ترجيعًا آليًا وبرينًا لمظاهر الحياة المختلفة، مؤكدين أن الأدب وليد رؤية صاحبه الآيديولوجية التي تصنعها الظروف الموضوعية والأوضاع المادّية والملابسات المعيشية[2]، ثم تطورت إلى واقعية نقدية ثم واقعية اشتراكية. وإذا كان تروتسكي يعد مقدم التيار المنفتح فإن الهنغاري جورج لوكاش (1885 ـ 1971)، سعى إلى تناول شمولي للإنسان، يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية من غير أن يتجاهل البعد الداخلي الذاتي[3].

أسس المنهج الاجتماعي في مجال الأدب

1 ـ ربط الأدب بالمجتمع والنظر إليه على أنه لسان المجتمع، فالأدب صورة العصر والمجتمع، والأعمال الأدبية وثائق تاريخية واجتماعية.

2 ـ الأديب يؤثر في مجتمعه ويتأثر به ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية.

3 ـ الأدب جزء من النظام الاجتماعي وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية ووظيفة اجتماعية.

---

(1) ينظر على سبيل المثال: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص66.

(2) ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، تونس، دار محمد علي الحامي، 1998م، ص111.

(3) دليل الناقد الأدبي، 218.

image
not
available

التي تعتمد على الإثارة، فتُدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تُستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد النسخ وعدد الطبعات ومجموع القراء وهل تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي؟، فيَحكم هذه الدراسات الأساس الكمي لا الكيفي؛ فلا تملك هذه المدرسة رؤيةً جمالية في الحكم على العمل الأدبي[1].

ولكن ما لبث هذا المنظور أن تطور وارتبط بشكلٍ ما بالجانب الجمالي، نجد ذلك بارزًا في «حدود حرية التعبير» للباحثة السويدية «مارينا ستاغ»، فقد وظفت هذه الدراسة التقنيات الإحصائية والتجريبية في علم اجتماع الأدب بشكل مختلف عن السابق؛ فهي تختار ظاهرة محددة هي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كُتَّاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطًا بحركة المجتمع، وأنه غالبًا ما يصطدم بالممنوعات الاجتماعية وهي الممنوعات السياسية، والدينية، والأخلاقية[2].

وأما النقد الذي يوجه لهذا الاتجاه فبالإضافة إلى إغفاله للجانب النوعي للأعمال الأدبية ـ كما وضحنا سابقًا ـ فإنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلًا؛ لأن الأدب إنتاج تخيلي إبداعي يغاير نوعيًا طبيعة الحياة الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علم الاجتماع ودارسيه أكثر من نقاد الأدب والمتخصصين فيه[3].

---

(1) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 49 ـ 50، وينظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 67.

(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 54.

image not available

image
not
available

من إدراك أن الأدب لا يمكن أن يحل محل النشاط الاجتماعي والعكس صحيح، كما ان الأصل في العمل الأدبي، شعرًا أم رواية، هو أن يحقق المتعة والإدهاش، وأن يبعث على اللذة ولكن ليس بطريقة مجانية، فالقول برسالة الأدب والفن ووجود أهداف إنسانية وأخلاقية له، لا يعني إنكار قيمة الأدب الجمالية، وإنما لم يعد العنصر الجمالي موسومًا بالإطلاق والمثالية، وإنما هو «تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره المادية بحيث يخدم الهدف. وبدونه لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته المنشودة»[1].

1 ـ سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المنهج، فالبنية الدنيا المادية ـ في نظر الاتجاه الماركسي ـ تتحكم في البنية العليا التي يعتبر الأدب جزء منها، فتزول حرية الأديب لأنها مبنية على سيطرة المادة، ومن جانب آخر يغفل هذا المنهج جانب الغيبيات وأثرها الفاعل في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي[2].

2 ـ يهتم هذا المنهج بالأعمال النثرية كالقصص والمسرحيات، ويركز النقاد على شخصية البطل، وإظهار تفوقها على الواقع مما يؤدي إلى التزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة[3].

3 ـ يغلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء «علم اجتماع النص» كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة فهم المبدع وإبداعه[4].

(1) فاروق العمراني، السابق .، ص 289.

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 74.

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 75.

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 74.

image
not
available

image
not
available

للأحلام، فقد استعار النقاد منه الفرضيات الأساسية في عمل اللاشعور والتعبير عن الرغبات الكامنة بعملية التداعي association وكيفية تشكل الرؤية في الأحلام بعمليات مثل:

- الخلط المكاني displacement وتتمثل في عدم القدرة على التمييز في الحلم بين اليمين واليسار، والفوق والتحت.
- الخلط الكلامي condensation ويحصل عند اختلاط الأفكار فينتج عنه تعبير ملتوي تحاشيا لإيقاظ العقل الواعي.
- الفصل (الفصم) splitting وهو استقلال بعض التجارب عن الوعي وعملها منفصلة عنه في بعض الأحيان.

فيتبيَن لنا ان اهتمام «فرويد» ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريًا لاعتبار الفن مظهرًا آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف(1)، والإزاحة(2)، والرمز(3)، ثم أدرك أنها هي التي تحكم ـ أيضًا ـ طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص(4).

وبذلك فإن لعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبةُ رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة

(1) حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة. دليل الناقد الأدبي: 334.

(2) إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيًا وعرفيا. المرجع السابق: 334.

(3) تمثيل أو عرض المكبوت (غالبًا ما يكون موضوعًا جنسيًا) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: 334.

(4) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 65.

image
not
available

خاصة»، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب «شاكر عبد الحميد» «الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة»، وكتبت «سامية الملة» «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح»[1].

ب ـ أطروحات «كارل يونغ»

إن يونغ هو أحد تلامذة فرويد، إلا انه خالفه حول مبدأه في الطاقة الجنسية التي ترجمها إلى «دفقة حيوية» وليس «طاقة جنسية»، كما تعامل يونغ مع اللاشعور الجمعي واستنبط منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللاوعي الفردي

إن «كارل يونغ» نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية ـ في نظره ـ لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية[2].

وقد رفض «يونغ» مغالات أستاذه «فرويد» في فكرة اللاشعور؛ وذلك كمغالاته في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب[3]، وسعى «يونغ» عوضًا عن ذلك إلى تقصي

(1) ينظر: المرجع السابق: 69.

(2) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 73، وينظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 84.

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 85.

image
not
available

4 ـ إظهار شبكة التداعيات ومجموعات من الصور الملحة (ربما اللاإرادية)، وهو استيهام دائم يضغط بصورة مستمرة على شعور الكاتب.

5 ـ إيضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الأسطورية للكاتب، وخاصة مرحلة الطفولة.

ج ـ أطروحات «جان بياجيه»

مع بداية المناهج البنيوية حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية، فقد اهتم «جان بياجيه»، أحد مؤسسي الفكر البنيوي بعلم نفس الأطفال، وبكيفية تكوّن اللغة لديهم[1]، ثم أعلن «لاكان» الفرنسي ـ أحد رواد الفكر البنيوي ـ الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي[2]، ومن أهم من عرض وكتب نظرية «لاكان» عالم عربي هو «مصطفى صفوان»[3].

وبعد ذلك ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة «الذاكرة» وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى «الذكاء الاصطناعي» من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية،

(1) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 75، وينظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 82.

(2) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 75.

(3) ينظر: المرجع السابق: 76.

image
not
available

image
not
available

فإن قوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقي[1].

كما سعى النويهي إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه[2].

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: «ابن الرومي، حياته من شعره»، وطه حسين في كتابه: مع أبي العلاء في سجنه»، وأمين الخولي في كتابه: «البلاغة وعلم النفس»، ومحمد خلف الله في كتابه: «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده»، ومصطفى سويف[3].

ويخطو عز الدين إسماعيل في كتابه «التفسير النفسي للأدب» خطوة أخرى نحو التحليل النفسي للأدب من خلال مجموعة من النصوص باحثًا عن العلاقة الكميّة والكيفية بين منهج التحليل النفسي والأعمال الفنية، ليؤكد أن ثمة تعاونًا وتجاوبًا بين الشاعر والعالم النفساني. ويضرب مثلًا بعالم النفس فرويد وكيف أفاد من شكسبير في تفسيره لشخصية «هملت» ليخلص إلى أنه ليس غريبًا على طبائع الأشياء أن يفيد علم النفس ممثلًا بفرويد من الشعر ممثلًا بشكسبير؛ إذ إن الهدف في كلتا الحالتين مشترك، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية. بيد أن أبرز ما يمثل جدة عمل عز الدين إسماعيل هو وقوفه عند نماذج فنية شعرية وروائية ومسرحية، ودراسته طبيعة العلاقات الرمزية القائمة بين عناصر تلك النصوص بحثًا عن أصل تلك

(1) ينظر: المرجع السابق: 88.

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 87.

(3) ينظر: المرجع السابق: 88، وللاستزادة: ينظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 86 ـ 88.

image
not
available

الأولية السريعة، أو الأهواءالشخصية المتحيزة، أو المزاج الفردي الخاص، لم يخرجه نتيجة تأمل ودراسةمدققة تعتمد على معايير وضوابط متفق عليها.

ويكون غالبًا هذا النوع من النقد أحكاما عامة غير معللة إذ يصف الناقد النص بصفة ما ولا يفصلها، ولا يبين الأسباب التي جعلته يطلقها، كأن يقول: هذه أعظم قصة أو مقاله أو هذا أشعر بيت آو أبدعه... ويذكر أسباب سطحية غير مقنعة لا تكفي أن يحكم عليها بهذا الحكم، وغالبًا ما يكون حكم الناقد على حسنة معينه فيعممها على كل النص أو خطاء معين فيعممه.

ويتصف هذا النقد بالسذاجة والمبالغة، لان الناقد بناه نتيجة انفعالاته المباشرة ولم ينظر في أجزاء النص كلها ولم يهتم بالقواعد التي أتفق عليها العلماء.

وقد ظهر مصطلح «النقد التأثري» في فرنسا، في القرن التاسع عشر الميلادي، وإن كانت هذه الظاهرة النقدية موغلة في القدم، فإن المصطلح ظهر متأخرًا، وكان ظهوره طبيعيا، في هذه الحقبة الزمنية، التي شهدت تطورًا ملموسا، في مختلف المجالات الأدبية والنقدية والفنية عامة.

كما مهدت أفكار الناقد «أرنست رينان» الذي صرح بأن الإبداع الفنيما هو إلا ذلك الذي يمثل الجمال الخالد اللانهائي للطبيعة الإنسانية، وأن كل شيء، يثير الإعجاب والنقد، مما جعل «لومتر» يستفيد من هذه الأفكار القيمة لاستكمال منهجه النقدي. ومما زاد من تطور المنهج النقدي التأثري، طابع الصراع، والمعارك الفكرية، التي أثارها «برونتيير» الذي آمن بنظرية «داروين»، بالنسبة لتطور الأنواع الأدبية، في الوقت الذي كان «جول لومتر» و«أنتول فرونس» وأتباعهم يؤمنون بالذوق الأدبي، والإحساس به، بدل تقنينه والحكم عليه[1]

فيمكن القول بأنها اتجاه فني عام يسعى إلى «تقييد الانطباعات الهاربة وحركية الظواهر بدلا من المنظر الثابت.. وهي تحصر وظيفة الفنان في

(1) النقد التأثري خصائصه ومميزاته المنهجية. بقلم دأحمد طالب .(www.diwanalarab.com)

image
not
available

image
not
available

عن طريق اللغة الابداعية ماترتب من انطباعات مؤثرة عى شكل نصوص، يغلب فيها الانطباع على الفكرة الاصلية، وقد صاحب المنهج ظهور فنون الادب المختلفة، وقد ظل قائمة وضروريًا إلى يومنا هذا، وإنه لايقوم بالعملية النقدية كلها، بل يجب ان تتبعه مرحلة أخرى موضوعية يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية يستطيع المتلقي مناقشتها، وإذا ما وقف الناقد عند المرحلة التأثرية وحسب، فأنه لا يعد ناقدًا، كما وينهض المنهج الانطباعي في مقاربة النصوص على ركنين مهمين هما:

أ ـ الموضوعية الادبية.

ب ـ الاستنطاق الحر للنصوص.

كما أن «الذاتية هي المركز الاساس الذي تخرج منه أليات المنهج الانطباعي»[1].

وقد بني المنهج الانطباعي على أسس، ألا وهي:

1 ـ الصدق

إن النقاد التأثيرين يهتمون أكثر مايهتمون بما يسمونه الصدق الذي يعتبرونه مبدأ من المبادئ الأساسية التي يقوم عليهااتجاههم وقد جعلوه قضية من القضايا الكبرى التي ناقشوا فيها النقادالتقليديين.فالأدب في نظر هؤلاء النقاد ليس خبرة يكتسبها الأديب بفضل الممارسةبقدر ما هو تعبير عن مشاعر إنسانية، وتصوير لوجهة نظر خاصة نحو الحياة والوجودوالناس.

2 ـ تشجيع المواهب الناشئة

إن الهدف الثاني الذي ألح عليه محمدالحلوي فهو تشجيع المواهب الناشئة، أو تأكيد الدعوة التجديدية عن طريق تشجيعالأدباء الناشئين المؤمنين بقضية التطور، والأكثر صدقا في التعبير عن عواطفهم ومشاعرهم[2].

(1) تجلي الخطاب النقدي ـ محمد صابر عبيد / 274.

(2) النقد الادبي الحديث في المغرب العربي د.محمد مصايف، ط2، ص 206 ـ 207.

image
not
available

كما إن الاتجاهات الانطباعية قد لازمت النقد المسرحي الصحفي في أحد مراحلهِ بشكل بارز وملفت للانتباه، وهذا يعني إن ليس كل ذاتي أو انطباعي له أثر سلبي على العملية النقدية، فكثير من أساتذة المسرح والمختصين به من مهتمين ونقاد يمارسون العملية النقدية المسرحية الصحفية مستخدمين أدواتهم الذاتية أو الإنطباعية الممنهجة أكاديميًا، وهو ما يبرر موضوعية نقدهم.

نستنتج مما سبق بأن الانطباعية مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد، ولكنه ليس النقد كله، ولا يمكن الاكتفاء به، بل يجب أن تتبعه مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي ـ بأصول ومبادئ موضوعية عامة، حتى نستطيع أن نحوّل ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يقبلها الغير في ضوء الإدراك الفكري[1].

وقد انتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة (كالمنهج التأثري أو الذاتي أو الذوقي أو الانفعالي. . .)، وقد أجمعت جملة من الدراسات كـ«دراسة الأدب العربي» لمصطفى ناصف، و«المرايا المتجاورة» لجابر عصفور، . . . على أن طه حسين (1889 ـ 1973) هو زعيم النقد الانطباعي، حتى وهو في عز التحامه «التاريخي» بالنص الأدبي؛ لأنه أدرك أن طبيعة النص الأدبي ليست في يد المؤرخ، وأن الحضور الانطباعي ضرورة يقتضيها النقص الذي يواجه الناقد / المؤرخ، وبمثل ذلك يؤمن تلميذه الدكتور محمد مندور (1907 ـ 1965) الذي تظل «الانطباعية» الثابت النقدي الكبير في تحولاته المنهجية المختلفة (اللغوية، التاريخية، الإيديولوجية..)، ومن بين رواد النقد الانطباعي العربي كذلك الناقد الروائي يحي حقي (1905 ـ 1992) الذي دعا إلى الانطباعية في مقدمة كتابه (خطوات في النقد)، ومن الانطباعيين النقاد اللبناني إيليا الحاوي الذي يتميز بكثرة مؤلفاته النقدية التي تحتفي بالانطباع الذاتي واللغة الإنشائية، وتدير ظهرها للمرجعية العلمية والتوثيق الأكاديمي، شأنه في ذلك شأن الناقد

(1) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

image not available

النقد الأسطوري

إن الأسطورة شكلت في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتمامًا متزايدًا بتوظيف آليات المنهج النقدي الأسطوري (Mythocritique) في مقاربة النصوص الإبداعية شعرًا ونثرًا، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج، فذلك يرجع أساسا إلى حداثة المنهج في حد ذاته واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية، نظرًا لاختلاف الأجناس الأدبية، ومدى ثقافة المبدع، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية وبنائها بناء فنيا يعكس رؤيته الفكرية والفنية. وإذا كانت الدراسات الغربية قد شقت طريقها إلى هذا المنهج، فإن الساحة النقدية العربية لا تزال تتلمس أهدابه بخطوات وئيدة؛ إذ لا يزال هذا الحقل المعرفي في الدراسات العربية في مرحلة البداية المتعثرة. وقبل التفصيل في عرض المنهج الأسطوري، نريد الإشارة إلى أن هذا المنهج ليس منهجا بالمفهوم الأكاديمي المتعارف عليه، بل هو مجموعة خطوات إجرائية في مقاربة نصوص إبداعية وظفت الأساطير[1].

والنقد الأسطوري يتطلب قراءة دقيقة للنص وهو قريب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور، وهو ليس منقطع الصلة مع المناهج الأخرى[2]، كما أن المنهج الأسطوري يعدّ من تلك المناهج النّقدية التي قدّمت نفسها أداةً تملك مفاتيح النّص الأدبي، وأيًا كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصارًا من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدّم تفسيرات وتخريجاتٍ مقنعة للنصوص التي عالجها، وقد كثرت في العقود الثلاثة الأخيرة المناهج النقدية التي تتبنّى آراءً ومنطلقات خاصة لدراسة الأدب وهضمه، وقد كان المنهج الأسطوري في تفسير الأدب قديمه وحديثه واحدًا من هذه الاتجاهات النقدية

(1) معجم المصطلحات الحديثة، نورالدين عثر: 186.

(2) ينظر: الملامح الاسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، عبدالحليم منصوري: 20 (كتاب الكتروني منشور في الشبكة الالكترونية).

image
not
available

image
not
available

image
not
available

أن وظيفة الأساطير والأحلام «الهادفة» ليست مجرد تطهير . . . بل وظيفتها إعطاء معرفة»[1].

وبذلك فإن وظيفة الأحلام عند يونغ هي إعطاء معرفة لأنفسنا، لأنها ليست مجرد تطهير، وإنما هي تعبير ذو دلالة ومعنى، ومن هنا، فالعمل الأدبي عندما يستدعي الأسطورة، فلا بد أن تكون تلك الأسطورة ذات معنى ومغزى: وبذلك، يمنح الأديب عمله بعدًا جماليا أعظم وأرقى، واستطاع علم النفس ـ خاصة عن طريق يونغ ـ أن يتعمق في الأسطورة، وأن يفسر رموزها التي يستقر معظمها في اللاشعور الجمعي، وهذا ما جعل أحد الباحثين يقول: «علماء النفس يعتبرون الأساطير رموزا، وتعبيرًات عن قوى وعواطف عن يفة يشعر بها الإنسان، هي رموز لحقائق نفسية خالدة. فكل من أوديبوس وشمشون ليست شخصيات تاريخية عاشت على الأرض ما قدر لها أن تعيش، بقدر ما هي رموز للرغبات والعواطف والآمال التي تصطرع في نفس الجنس الإنساني عامة»[2].

وإذا كانت الأساطير ـ من المنظور النفسي التحليلي ـ تعبيرًا عن مشاعر اللاوعي الجمعي وأحلامه وآماله، وإذا كان الأدب صياغة جمالية لهذا اللاوعي، فإن الأدب والأسطورة يلتحمان أخذا وعطاء للتعبير عن هذا اللاوعي. وإذا كان بعض العلماء ـ مثل ليفي شتراوس Lvi Straus ـ يعتقدون أن للأسطورة منطقا يعكس منطق التفكير الذي أنتجها، فإن يونغ يرى في الأساطير تمثلا لنماذج أولية للتفكير (archtypes) تمكننا دراستها من معرفة البنية الفكرية للاوعي الجمعي الذي تمظهر بواسطة هذه الأساطير[3].

---

(1) سيقموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، مكتبة التحليل النفسي، القاهرة، ص. 16.

(2) ويليام ك. ويمزات وكلينت بروكس، النقد الأدبي، ج 4، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1977، ص 21.

(3) محمد عصمت حمدي، الكاتب العربي والأسطورة، ا?لس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القاهرة 1968، ص 59.

image
not
available

image
not
available

ويعد «برونال» العالم الذي قام بخطوات إجرائية وعملية تسهل الطريق أمام الباحث في الأساطير، حيث استطاع أن يكشف عن قوانين أو معايير ثلاثة، ويرفض في الواقع مصطلح «قوانين» لأن للأدب مقاومة حيال أية قوانين، يستطيع بواسطتها دارس الأسطورة الأدبية أن يقوم بخطوات منهجية ليقارن النص الموجود أمامه بالأسطورة الأصلية، وأطلق على هذه المعايير أسماء: «التجلي والمطاوعة والإشعاع»، فإذا وجدنا هذه المعايير الأسطورية في النص فهذا يعني أن هناك أحداثا جديدة، وحوادث خاصة لا يمكن ضبطها داخل قوانين عامة[1].

وقد دعم «هانري باجو» (D. H. Pageaux) هذه النظرية، إذ يؤكد أن النص الشعري يكون كله أسطوري (إشعاع)، أو يجمع الأساطير على شكل حكايات متتابعة (مطاوعة)، أو نجد حضورًا للأساطير مترسبة في أعماق النص يمكن استحضارها من خلال بعض الإشارات التاريخية أو بعض سمات الأبطال، أو تتشظى في سيل من الرموز (تجلي)[2].

وعلى رأي «برونال»، فإننا عرفنا الساطير بفضل النصوص الأسطورية التي تعتبر قبل نصية أو خارج نصية؛ لأن العلاقة الموجودة بينهما ليست في الكتابة، وإنما تظهر مع حياة البشر الذين يروونها ويمارسونها وفق اعتقاداتهم الدينية، كما يرفض فكرة النظر إلى العناصر الأسطورية في النص كأنها ليست ذات قيمة أو معنى، بل بالعكس فإنه يجعل منها المنطلق الأساس لإقامة أي فرضية نقدية أسطورية، كما يجعل من العنصر الأسطوري داخل النص مدخلا لكل تحليل نقدي لذلك النص؛ لأن العنصر الأسطوري يمتلك دائمًا إشعاعا يعم النص مهما كان وجوده باهتا[3].

(1) Pierre Brunel, Mythocritique, p. 72.

(2) D.H. Pageaux, la littérature générale et comparée, ed Armand colin Paris, p. 105.

(3) Pierre Brunel, Mythocritique, p. 81-82.

للصورة في شعر ما قبل الإسلام «أبرز هذه الدراسات حتى وقتها من وجهة نظر البحث على ضوء المعايير السابقة (الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتكامل الرؤية المنهجية)، حيث قدمت دراسته على ضوء هذا المنهج رؤية متكاملة للشعر الجاهلين على أساس فهم واضح لطبيعة الصورة فيه مع العودة إلى بدايات النمو «الميثوديني» والكشوف الآثارية[1].

وعلى الرغم من جدة وقيمة ماوصلت إليه هذه الدراسات، فإن فروضها في بعض الأحيان تحتاج إلى توثيق بعودة أشمل إلى العلوم الأركيولوجية والنقوش القديمة والأساطير السامية»[2].يكثر أشياع هذا المنهج في الغرب، وقد بات يلاقي هذا المنهج الرضى والاستهواء في نفوس كثير من الدارسين والنّقاد العرب. وهذا المنهج يُوظّف في سخاء في كثير من الدراسات العربية، التي قام كتّابها بتطبيق هذا المنهج على بعض نصوص الشّعر الجاهلي كما فعل الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي) والدكتور علي البطل في كتابه (الصورة في الشّعر الجاهلي)[3].

ودراسات قام بها الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور أحمد كمال زكي.وكلّ هذه الدراسات تقوم على تحليل النّص من خلال أسطورية الأدب كربط المرأة بالخصب وعبادة الشمس وحيوانات الصحراء ونجوم السّماء، وعدّ الفرس رمزًا للشّمس.وقد كان توظيف هذا المنهج عند البعض[4] منهم

---

(1) النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصيف في (قراءة ثانية لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007.

(2) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 256 ـ 257.

(3) عبد الفتّاح محمد أحمد ـ المنهج الأسطوريّ في تفسير الشّعر الجاهلي دراسة نقدية، (ط1)، دار المناهل للطباعة والنشر، 1987، ص (91).

(4) ينظر التفسير الأسطوري للنصوص الأدبية في: عبد الفتاح محمد أحمد ـ المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي، مرجع سابق ص (92 ـ 205)؛ أحمد كمال زكي ـ دراسات في النقد الأدبي، (ط1)، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، 1997، ص (304 ـ 351)، وهب أحمد روميّة، مرجع سابق ص (33 ـ 400)، أحمد النعيمي ـ الأسطورة في الشّعر العربي قبل الإسلام، (ط1)، سينا للنشر، القاهرة، 1995؛ نصرت عبدالرحمن ـ الواقع والأسطورة في شعر =

image
not
available

image
not
available

image
not
available

7 ـ تتصل الأسطورة بالجانب الديني (أفعال طقوسية..).

8 ـ تكون الأسطورة مقدسة، وذات سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم[1].

ويضيف صالح بن حمادي خاصية أخرى، هي اتخاذ الأساطير شكل الأخبار ال تي تفسر أصل بعض الأشياء وعلة ظهورها إلى الوجود[2]

نشأة الأساطير وبواعثها

لقد كان لطائفة من الباحثين فضل في استقصاء النظريات المتعلّقة بنشأة الأسطورة، وتسمية المدارس التي تنتمي إليها، ويكاد يجمع معظم الدارسين على وجود أربع مدارس رئيسية اهتمّت بنشأة الأسطورة، وهي[3]:

أ ـ المدرسة التاريخية

إذ ترى أنّ الأساطير التي وصلت إلينا ليست في أصولها إلّا تاريخ البشرية الأولى، تنوسيت ملامحه الدقيقة وأضفى الخيال الإنساني عليه جوًّا فضفاضًا، وتاريخ الآلهة ما هو إلّا تاريخ لنصر الأبطال، حين كان الإنسان يعجب بالجبروت، ويتطوّر هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس تتلاشى معها الحدود الفاصلة بين حقائق الواقع الإنساني، وخفايا الوجود الغيبي، فتصل إلى عبادة الآباء، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوّة.

ب ـ المدرسة الطبيعيّة

ترجع هذه المدرسة كلّ الأساطير إلى منشأ طبيعي، يتصّل بالظواهر الكونيّة، مثل المطر والزرع والبرق والرعد والرياح، وقد ربط الإنسان القديم

---

(1) ليل أحمد خليل ـ مضمون الأسطورة في الفكر العربي، (ط1) دار الطليعة، بيروت، 1973، ص 80.

(2) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 14 ـ 12.

(3) صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، ط 1، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1983، ص 15 ـ 14.

image
not
available

image
not
available

ويوضح سيليي في التعريف السابق، الصورة عن الأسطورة الأدبية، إذ يؤكد أن الدراسة الموضوعاتية للأساطير هي وليدة فترة الثلاثينيات، أما تروسون (Raymond Trousson) فيرفض الخوض في الفصل بين الأسطورة والأسطورة الأدبية؛ لأن الأساطير لم تصلنا إلا في حمولات أدبية، أي أننا لم نتعرف على الشكل الأولي للأسطورة، بل أدركناها متفتحة داخل أجناس أدبية وحاملة لخ صائص تلك الأجناس: فنحن عندما نقرأ «إسخيل» (Eschyle)، أو «أوفيد» (Ovide)، أو «فرجيل». (Virgile)[1]، لسنا أمام أساطير، بل نحن أمام أدب فيه أساطير[2].

ونرى اختلافات واضحة بين الأسطورة والأسطورة الأدبية: فإذا كانت الأسطورة كما سرديا، فالأسطورة الأدبية هي كم سردي، وكيف فني، وكيف إبداعي. كما تختلف الأسطورة عن الأسطورة الأدبية من حيث المجال الذي تتكون فيه؛ إذ لا تكون الأسطورة إلا عن طريق الحكي أو السرد، أما الأسطورة الأدبية فنجدها في مجالات عديدة: المسرح، والموسيقى، والأدب... وتتبنى الأسطورة جماعة، ولا نعرف مؤلفها، بينما تكون الأسطورة الأدبية ـ على العكس ـ معروفة المؤلف لأن إنتاجها فردي، وهذا ما يفقدها قداستها الجماعية، التي تلتف حول الأسطورة وتتبناها. ومن جهة أخرى، قد يختلف النص الأدبي الذي يتضمن الأسطورة الأدبية من مؤلف إلى مؤلف آخر. كما نجد فروقا شاسعة بين المؤلفين؛ لأن النصوص لا تتمتع بالقيمة الجمالية الواحدة، على عكس الأسطورة التي تعتبر كلا متكاملا، ويدعم هذه الفكرة العالم «أندري دابيزي» (Andr Dabezies) عندما يتكلم عن الاختلافات بين المصطلحين؛ فهو يرى أننا بانتقالنا من الشفوي إلى الكتابي، أي من المسموع جماعيًا إلى المقروء فرديا، فإننا غيرنا عالمنا. ويضيف هذا الباحث أن «النتاج الأدبي يمثل، داخل مجتمع مدنس، حقلا

(1) Philippe Sellier, qu'est ce qu'un mythe littéraire? p. 112. 2).

(2) Raymond Trousson, thèmes et mythes, ed Université de Bruxelles 1981, p. 19.

image
not
available

ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة المكبوتة، والمكبوحة التي تشكل العقد، وهذه الطبقة العميقة من اللاوعي التي اكتشفها يونج هي طبقة اللاوعي الجمعي التي تستعصي على التحليل الفرويدي؛ لأنّها منبتة الصلة بالكبت والعقد[1].

كما ان الإنسان ـ وفق هذه النظرية ـ شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعًا الذي يرث تاريخ جنسه جسديًا وعقليًا معًا، فكما يرث جسده الذي تطوّر عبر ملايين السنين أيضًا. ويشكل اللاوعي الجمعي جزءًا من الإرث الإنساني الذي يرثه كلّ إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عامًا وشاملًا ومتشابهًا ودائم الحضور في كلّ إنسان، ونستطيع أن نصوغ هذا الكلام فنقول، إنّ في أعماق كلّ منا ـ نحن معشر البشر ـ إنسانًا بدائيًا تصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي، وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي تصدر الصّور المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام[2].

ج ـ الأصول الأنثروبولوجية الثقافية

عزت جهود علماء (الأنثروبولوجيا)[3] هذا الاتجاه في النقد، فقد

---

(1) ينظر: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصيف في (قراءة ثانية لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007.

(2) ينظر: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصيف في (قراءة ثانية لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007.

(3) ظهر هذا المصطلح في بريطانيا سنة 1593، وكان المقصود به دراسة الإنسان من جميع جوانبه الطبيعية، والسيكولوجية، والاجتماعية. ولذلك ظل حتى الآن يحمل معنى الدراسة المقارنة للجنس البشري، إلا أنّ تزايد البحث وخاصة في المجتمعات البدائية، أدى إلى تطورات هامة في النظرة إلى الإثنولوجيا، وخاصة في علاقاتها بالإثنولوجيا، وعلم الآثار، واللغويات، وغيرها من الدراسات التي تتصل بدراسة الإنسان، ولقد تفرعت الإنثروبولوجيا، في العصر الحاضر، إلى فروع عديدة، لمقابلة التطور الذي حدث في دراسة الإنسان والمجتمع. ينظر محمد عاطف غيث. قاموس علم الاجتماع ـ ط 1، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، 1985، ص 25.

تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتصلة[1] بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضرًا، فدافع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النّسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، وحاول فريزر في ضوء هذه الإنجازات الأنثروبولوجية أن يكتشف أنساقًا كونية وصيغًا عالمية للإنسان في كلّ زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان والكون.

وأعاد ليفي شتراوس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ونظر إلى أساطير الشعوب على أنّها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلًا من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية، فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها. والسّحر لا يختلف اختلافًا جوهريًا عن العلم.

د ـ أصل علم الأديان المقارن

ولعلّ ما وصل إليه الباحثون، لا سيما في علم الأديان المقارنة، يعدّ إسهامًا أصيلًا في تعزيز مفهوم اللاوعي الجمعي، ويغدو حجة قوية في أيادي نقاد هذا المنهج الذين يعتمدون على التّفاسير الدينيّة في نقد وتفسير الكثير من النصوص الأدبية، كما «ينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري أمرسيا إلياد الذي كشف في كتابه (أسطورة العود الأبدي) و(رمزية الطّقس والأسطورة) عن أمور تثير الدهشة حقًا. فقد عمل على تحليل أنماط الخبرة الدينية والإنسان عبر تاريخه الممتدّ من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا

(1) المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النّصوص الأدبيّة، د.سنان شعلان (http://www.arrafid.ae/). (بتصرف بسيط).

الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعند كثير من الشعوب والقبائل، وحللّها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفي عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتّصل بين أهلها الأسباب»[1].

وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية[2]

الأول: الخلو من الانطباعية.

الثاني: التوثيق.

الثالث: تماسك المنهج وتكامل الرؤية.

ويعتمد المنهج الأسطوري الأنتروبولجي كالمنهج النفسي على خطوتين أساسيتين إجرائيتين، وهما:

1 ـ الفهم 2 ـ التفسير.

1 ـ الفهم: ويعني قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته اللغوية ومضامينه المعنوية وتفكيك شبكة صوره البلاغية ورموزه الخيالية ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة وما تنسجه الصور من تيمات وموضوعات متواترة ومتكررة ثابتة.

2 ـ التفسير: يأتي التفسير ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطن ورواسب اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية أي بالثقافة الأولى. كما يعمد الدارس إلى دراسة الرموز والمتعاليات والصور الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة. وتشكل هذه الأنماط

(1) وهب أحمد رومية ـ شعرنا القديم والنّقد الجديد، مرجع سابق، ص35.
(2) عبد الفتاح محمد أحمد ـ المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص25.

المتعالية «أحد الأسس التي قام عليها التفسير النمطي أو التفسير الأسطوري الذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية في المقام الأول، فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي»[1]. ويتبين لنا من خلال هذه القولة مجموعة من خطوات المنهج الأسطوري وهي:

1 ـ شرح النص وتفسيره.

2 ـ البحث عن جماليات العمل الفني.

3 ـ ربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعه.

4 ـ التعامل مع ظواهر النص لا كظواهر فردية بل كظواهر جماعية.

5 ـ تحديد شبكة الصور الفطرية والبدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية.

6 ـ تأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكل مقولات طقوسية وأسطورية.

7 ـ البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي.

ومن إيجابيات المنهج الأسطوري أنه يسعفنا في تحليل النص الأدبي أنتروبولوجيا واجتماعيًا وثقافيا وإنسانيا، ويساعدنا على تأويل صوره الفنية والشعرية انطلاقًا من ربط الحاضر بالماضي، ورصد شبكة الصور التي تتحول إلى رموز ونماذج عليا التي تذكر المبدع بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية

(1) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987، ص38.

وبثقافته الأولى. كما يتجاوز المنهج الدلالات السطحية ويعمد إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن. وتتحول القصيدة أو النص الأدبي إلى وثيقة أسطورية وأركيولوجية تحفر في الذاكرة وتنبش ماضي البشرية وتكشف طقوس الإنسان وعاداته وشعائره وثقافته وطبيعته البدائية، هذا، ومن شروط نجاح النقد الأسطوري خلوه من الانطباعية والأحكام الذاتية الخاضعة للتأويل الشخصي، والاعتماد على التوثيق، وتماسك المنهج وتكامل الرؤية[1].

بيد أن هذا المنهج له سلبيات تتمثل في إهمال الجوانب الفردية للمبدع التي يهتم بها الجانب النفسي الفرويدي، ويقصي النص أيضًا كبنية وعلامات سيميائية التي يركز عليها المنهجان البنيوي اللساني والمنهج السيميوطيقي، ويغفل دور المتلقي في بناء النص الذي تهتم به كل من جمالية التقبل وجمالية القراءة. لذلك يعد المنهج التكاملي أفضل المناهج النقدية؛ لأنه يحيط بالنص الأدبي من جميع جوانبه ومستوياته التركيبية والبنائية (العتبات، والمبدع، والنص، والقارئ)[2].

وبعد ذلك كله يمكن تلخيص أهم إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص في النقاط الآتية[3]:

1 ـ ينطلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي وبقايا العبادات الكامنة في باطن النص، ولا يحجب صاحبه، بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.

2 ـ هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كلّ شعب. فمثلًا من يوظف هذا المنهج يدرك أنّ الشّمس رمز للخصوبة

(1) ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 206.

(2) ينظر: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصيف في (قراءة ثانية لشعرنا القديم) (http://www.dhifaaf.com).

(3) المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النّصوص الأدبيّة، د.سنان شعلان (http://www.arrafid.ae/). (بتصرف بسيط).

المؤنثة عند العرب، بينما هي رمز للرّجولة عند اليونان، وهي رمز للإله الأكبر والوحيد عند أخناتون.

3 ـ هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفاسير والمناظير حسب تقدم التفاسير الميثيولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التفاسير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.

4 ـ يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع وبالمتلقي.

5 ـ إنّ هذا المنهج، كما يرى سكوت، يسعى لكي يفيد إنسانيتنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.

6 ـ وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيرًا من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطًا يعجز عنه أيّ منهج آخر.

7 ـ هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر، بل ومعرفة النّفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأعماق الإنسانية واللاوعي الجماعي.

8 ـ هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوصه.

9 ـ إذا أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معاييره الموضعية، فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقًا لا يترك مجالًا للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستمدًا في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.

ويمكن تلخيص سلبيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص:في النقاط الآتية:

1 ـ كثيرًا ما يتحمّس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لَيّ عنق النّص، فمثلًا يزعم بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون

إعطاء أدلة على ذلك، كما يزعم البعض الآخر أنّ جلجامش وهرقل وذا القرنين وموسى الخضر شخصية واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضًا.

2 ـ المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كلّ نص، تجعل النّص يبدو كأنّه تاريخ أسطوري، لا نص أدبي.

3 ـ هذا المنهج يبالغ في تفخيم الأعمال الأدبية، ويرتفع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.

4 ـ كما أنّ هذا المنهج يحطّ من قدر مؤلفي النّصوص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النّص مقدسًا بما يحمل.

5 ـ هذا النوع من المناهج يُبعد القراء عن قراءة التّحف الأدبيّة؛ لأنّه يجعل المرء محتاجًا إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنّه محتاج إلى أن يفكر مليًا في كلّ جملة من جمل العمل الأدبي.

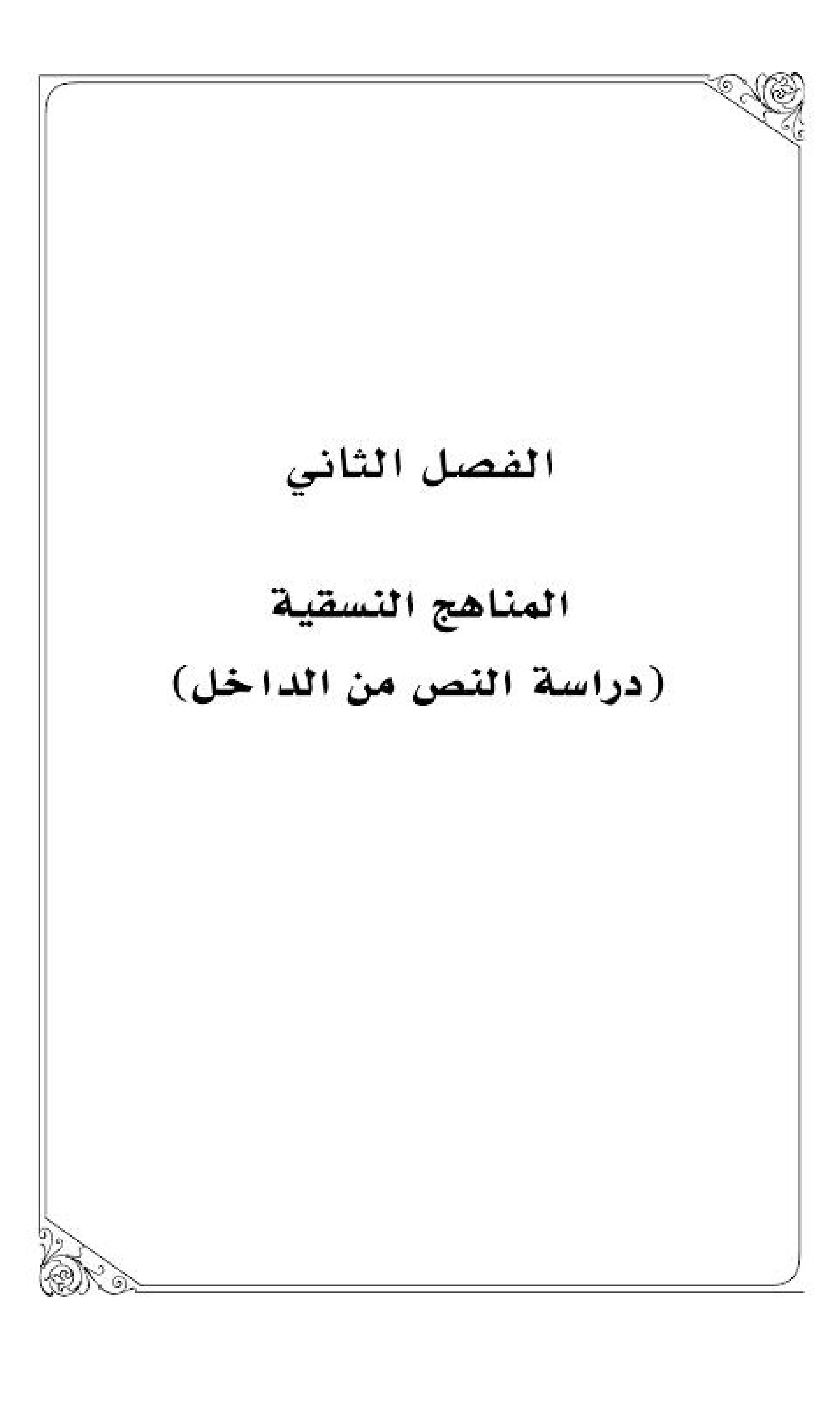
6 ـ قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراده على غير ما أراد.

7 ـ هذا المنهج يجعل الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءًا من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفكّ الشّخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.

8 ـ هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة، بل بين الفن والدّين.

9 ـ هذا المنهج لا يفرّق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعهما على قدم المساواة، فكلُّ ما يهمّ المنهج تفسير باطن النّص، وفكُّ رموزه[1].

(1) المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النّصوص الأدبيّة، د.سنان شعلان (www.arrafid.ae). (بتصرف بسيط).



الفصل الثاني

المناهج النسقية
(دراسة النص من الداخل)



المناهج النسقية
(دراسة النص من الداخل)

يرى أصحاب هذا الاتجاه بأن النّص الأدبي «شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ماهو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أنّ دلا ـة الأشكال هي من ا ـنوع ا ـوظيفي فقط. معنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها الداخلية»[1] ومثل هذا الكلام يحيلنا إلى ما آثاره النقاد القدامى حول مسألة «اللّفظ والمعنى» وذهبوا إلى أنّ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي... وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك»[2].

ونستطيع القول بأن المناهج النسقية تحاول كشف أبنية النص الأدبي مظهره الأنساق التي تحتكم إليها وطرق قيامها بوظائفها بغية إنتاج الدلالة الكلية، وتقتضي فاعلية هذه المناهج بيان الشفرات المسؤولة عن هويات التموقع والمنتجة لقوى الدلالة تقصيًا للصورة النهائية المكونة لفرادة التشكيل وفضاء العلاقات. ويتطلب تحليل النص وعي العلاقات التي يقيمها في تناصه الدائم وسيرورته نحو إنتاج الفضاءات توخيا لمتعة التخفي المؤسسة لعالم التجلي، وتروم هذه المناهج بلوغ الآفاق الدلالية التي تتضمنها طبقات البنية في تكوثرها على نحو خاص وتحولها نحو فرادة التشكيل المؤسسة على

(1) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر، ص28.

(2) عبد المالك كاجور، النص الأدبي في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة، في مجلة «اللّغة والأدب»، جامعة الجزائر، العدد11، 1997، ص39.

وحدة المتخيل الذهني، وهكذا تقرأ هذه المناهج النص قراءة داخلية انطلاقًا من كونه تشكيلا لغويا بغية اكتناه الطريقة التي تنتظم فيها العناصر النصية وإظهارًا للنظام الذي تأتلف عليه وتتفاعل في سياقه. وتتولى هذه المناهج إظهار الأنساق المتحكمة بالبنى انطلاقًا من المرايا المنهجية التي تتصدى لتحولات النسق توخيا للتفاعلات الرمزية المنتجة لأوهاج الدلالة ويشكل تفكيك البنى المتموقعة نصيا مسعى لتجسيد النموذج الكلي الذي تحتكم إليه فاعلية الرؤية والتشكيل. فاكتناه البنى الكامنة بحثا عما لم يقله النص يسهم في بيان الوظيفة الأدبية المهيمنة استشرافًا للمسافة الجمالية. ويبدو أنمفاهيم النقد الداخلي تتعدد وفق تعدد أنظار المهتمين بها والمنطلقات المنهجية التي يصدرون عنها في تشكيل الرؤية، فالمناهج الداخلية: «هي المناهج التي تقارب النصوص مقاربة محايثة دون الخوض في المرجعيات الخارجية، مع تركيز على النص بوصفة بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات، ومنها النقد الشكلاني الروسي والنقد الجديد، وإلى حد ما الاتجاهات الأسلوبية[1]، وأبرز المناهج النصية هي: المنهج الشكلاني الذي قام في روسيا وما سمي مدرسة النقد الجديد في الولايات المتحدة والمنهج البنائي والمنهج التفكيكي» ويعرف هذا المنهج: «بمفهوم التعامل الداخلي مع النص، وهذا يعني مقاربة النصوص انطلاقًا من معطياتها الذاتية وحسب، فيجري درس هذه المعطيات بغض النظر عن أي عنصر خارج عنها، ويكتفي بها للخروج بفهم للأولويات الخاصة بتراكيب المعاني أو بانتظام صيغ التعبير. لذلك يمكن القول: إن مجال هذا الاتجاه يكاد يتحدد في قطبين أساسيين: عالم المعاني أو مضمون النصوص، وعالم المباني أو الأسلوب المعتمد لتأدية الغرض الذي جاءت هذه النصوص من أجله. وهنا في هذا الاتجاه نجد المنهج الأسلوبي الذي يحصر اهتمامه تقريبا بالصيغ الفنية التي يتخذها التعبير، فيدرس أنواع الصور والبيان، ويبحث في أبعاد الأداء المجازي البلاغي والرمزي فيه، بهدف إبراز

(1) ينظر: المناهج النقدية والنظريات النصية: 100 (بتصرف بسيط).

قيمة النص الجمالية والابداعية»[1]، ومفاد ذلك أن هذه المناهج تعاين وحدة النسق بطريقة تعلي من قيمة المنظومة النصية على العناصر التي تأتلف منها وتطرح أسئلة عبر قراءة استنطاقية تقيم دوائرها في إطار النص نفسه إظهارًا للبنية المهيمنة على التحولات. وتقارب النص باعتباره تشكيلًا لغويا يبنى على مرموز تكويني مداره الأساليب المنتظمة للبنى المائزة على وجه دون آخر. وهكذا تكشف هذه المناهج المرايا السيميائية المهيمنة على البنية الدلالية الكبرى بحثا عن التعالق النصي الذي تقتضيه وجوه الدلالة المستعلية في غيابها عن حضورها، وتعني المناهج الداخلية باختصار ما يمكن أن يطلق عليه النقد الجمالي. الذي يركز أساسا على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها، وأدواته في ذلك دراسة الأوزان والأساليب والصور والاستعارات والرموز والأساطير»[2]، كما أن هذا الاتجاه: «يجتذب القارئ إلى داخل العمل، أي نحو مركزه وثقله الفكري، فهو يحاول في هذا الاتجاه أن يتصاعد مع الألفاظ ويربط بينها ويستكشف دلالاتها، وذلك لكي يصل إلى المعنى الذي يختفي وراء الألفاظ»[3]، وبيان ذلك أن: «تحليل النص الأدبي معناه معاينة الإنتاج الأدبي وتفحص مميزات بنائه، وتقصي مختلف دلالاته في أي دراسة أدبية. وعى هذا النحو يتميز التحليل عن النقد أو التعليق بعنصرين أساسيين:

أ ـ اعتبار النص الأدبي أساس ومحور اشتغاله، فلا يتعرض لصاحبه أو لظروف إنتاجه وإنْ فعل فمن خلال معطيات النص ذاته.

ب ـ ابتعاده عن الأحكام وانصرافه عن التقييم مقتصرًا على إظهار السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه، وبيان مدى جماليته أو شعريته وفرادة هذه الشعرية في تمثلها عبر المستويات المتعددة التي ينهض عليها والفعالية المتميزة التي يؤديها»[4].

(1) سويدان، أبحاث في النص الروائي، ص18 ـ 17.

(2) ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص23 ـ 22.

(3) إبراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، ص3.

(4) سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص13.

ولهذا إن (أصحاب الداخل نصّي) ينظرون إلى النصّ الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى ويرفضون بذلك كل المناهج النقدية السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادًا على نفسية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمّة الناقد هي ولوج النّص والتركيز على قوانينه الداخلية وبنيته العميقة فالنصّ ليس «أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركّزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة»[1]، بل لا يتعدى أن يكون «مجموعة من الجمل»[2]، التي تخضع للوصف الصوتي والتركيبي والدلالي من أبرز ممثلي هذا الاتجاه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، التي ترى أن الأدب بنية لغوية مغلقة... (وأن) العمل الأدبي ميكانيكيا آلية لغوية مفرغة من كلّ محتوى اجتماعي أو حضاري أو جمالي أي أن النصّ الأدبي جهاز لغوي بالدّرجة الأولى مغلق على ذاته (البنية الداخلية للنصّ) ومعزول على أيّ سياق اجتماعي أو تاريخي[3]، ومن جهة أخرى كان للسانيات ديسوسير «علم اللّغة الّذي تزعّمه العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)» الأثر الواضح في نشأة وتطور الممناهج النسقية، وذلك حين عرف هذا الأخير اللّغة على أنّها نظام من الإشارات وكشف عن مفهوم «البنية» وقد أعلن الكثير من المفكرين أن الباحثين في الأدب اقترفوا خطأ جسيما ـ من الوجهة النظرية ـ عندما أخذوا من علم اللّغة مصطلح البنية بشكل سطحي دون ثقافة لغوية حقيقية، فعزلوه عن جهازه، فمنذ «سوسير» ومهمّة عالم اللّغة تتمثل في أن يميّز في مختلف الوقائع اللغوية الأبنية

(1) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، 1969)، ص ص131 ـ 132.

(2) موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، (بيروت: دار النهار، 1978) نقلا عن شكري عزيز ماضي، ص31.

(3) حسين خمري، فضاء المتخيل ـ مقاربات في الرواية ـ (الجزائر: منشورات الاختلاف، د.ط، 2002)، ص63.

المناسبة، أي ذات الوظيفة، وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة: وهي أنه ليست كل الأبنية التي يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة، أي ذات وظيفة فنية وجمالية في الأدب فالبنية الماثلة في الرواية مثلًا يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع، أو سيرة المؤلف الذاتية، أو تضيف إلينا معلومات عن قصده أو ما كان يشغله وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة»[1].

وكذلك ألفينا البنيويين والشكلانيين يرفضون المرجعية التاريخية جملة وتفصيلا، ويرون أن النصّ بنية ثابتة مغلقة تستوحي حركتها من داخلها دون الاكتراث بما هو خارج النص فالحركة التاريخية التي يريدون هي الحركة التي «الزمن فيها يظل زمن الأدب نفسه»[2].

وهذا يبين أن المناهج النصية تقتضي بلوغ الإطار الكلي المنظم لشفرات النص استشرافا لهويات التموقع البنائي الموجهة لوظائف النموذج، إن تفكيك قوانين البنية تصلنا بالقواعد الكلية المسؤولة عن معنى المعنى مما يعيد إنتاج الدلالة الكامنة وراء الأنساق في تزامنها وتعاقبها وتأثيرها في المجموع الكلي. وتكشف هذه المناهج عن أسئلة يقودها المتخيل الذهني متقصيا أثر شذرات البنية في إنتاج فاعلية خاصة تؤسس للخفاء المظهر لعالم التجلي، وهكذا تتصدى هذه المناهج لدراسة التجمعات السيميائية المنتجة لأدبية الأدب توخيا لما يضمره النص من مرجعيات تهيمن على تجليات النسق، ويتم بيان هويات التموقع لاستعادة دينامية الأبنية في محيطها النصي المجسد لقوانين التشكل ولذة النص[3].

(1) ينظر: مناهج تحليل النصوص الأدبية بقلم: فتحي خشايمية، الحلقة الأولى (https://fethi12370.wordpress/).

(2) - R.Barthes, lettres Françaises, du 02 mars 1967.
نقلا عن عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص214.

(3) ينظر: المناهج النقدية والنظريات النصية: 101 (بتصرف).

وسوف يتناول البحث المناهج النسقية الآتية:

(1 ـ المنهج البنيوي، 2 ـ المنهج الأسلوبي، 3 ـ المنهج السيميولوجي، 4 ـ المنهج التفكيكي، 5 ـ المنهج الظاهراتي، 6 ـ المنهج التداولي، 7 ـ نظريات التلقي والقراءة والتأويل).

1 ـ البنيويّة[1]

تشتقُّ كلمةُ (بنية) من الفعلِ الثلاثيّ (بنى) وتُعني البناءَ أو الطريقةَ، وكذلك تدلُّ على معنى التشييدِ والعمارةِ والكيفيةِ التي يكون عليها البناءُ، أو الكيفيةُ التي شُيّد عليها[2]، وفي النحو العربي تتأسسُ ثنائيةُ المعنى والمبنى على الطريقةِ التي تُبنى بها وحدات اللغةِ العربيةِ، والتحولات التي تحدثُ فيها.

ولذلك فالزيادةُ في المبنى زيادةٌ في المعنى، فكلُّ تحولٍ في البنيةِ يؤدي إلى تحول في الدلالةِ، والبنيةُ موضوعٌ منتظم، له صورتهُ الخاصةُ ووحدتهُ الذاتيةُ؛ لأنَّ كلمةَ (بنية) في أصلها تحملُ معنى المجموعِ والكلِّ المؤلَّفِ من ظواهرَ متماسكةٍ، يتوقفُ كلٌّ منها على ما عداه، ويتحددُ من خلالِ علاقته بما عداه.

ولقد واجه تحديدَ مصطلحِ البنيةِ مجموعةٌ من الاختلافاتِ ناجمةً عن تمظهرِها وتجليها في أشكالٍ متنوعةٍ لا تسمح بتقديمِ قاسمٍ مشتركٍ؛ لذا فإن جان بياجه ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهينٌ بالتمييز «بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات

(1) ينظر: البنيوية بين النشأة والتأسيس (دراسة نظرية)، ثامر ابراهيم المصاورة (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط).

(2) ينظر: ابن منظور، العلّامة أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد التاسع، ط1، دار صادر للنشر، بيروت، وإبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص 72، وزكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص 32، وعبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1989م، ص 8، ومصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 11.

أو في آفاقِ مختلفةِ أنواعِ البنياتِ، والنوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوءَ وتطورَ كلٍّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التعاليم».

فجان بياجه يقدم لنا تعريفًا للبينة[1] باعتبارها نسقًا[2] من التحولات: «يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ: هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي»[3].

إذن نلاحظ مما سبق أن جان بياجه لا يُعرّف البنيويةَ بالسلبِ، أي بما تنتقده البنيويةُ؛ لأنه يختلف من فرعٍ إلى فرعٍ في العلومِ الحقةِ والانسانيةِ، فهو يُفرّقُ في تعريفهِ للبنيةِ بين ما تنتقده وما تهدف إليه.

ولذلك نلحظ أنه يركز في تعريفهِ للبنيةِ على الهدفِ الأمثلِ الذي يوحدُ مختلفَ فروعِ المعرفةِ في تحديد البنيةِ باعتبارها سعيًا وراءَ تحقيقِ معقوليةِ

---

(1) حول تعريف جان بياجه للبينة وخصائصها والتي سنشرحها بالتفصيل بعد ذلك يراجع: جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص 8، وزكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص 3، وصلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980م، ص 187. 188، وعز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007م، ص 475. 476.

(2) النسق في اللغة: هو ما كان على نظام واحدٍ من كل شيء، ويُقال نَسَقَ الشيء: نَظَمه. وانتسقت الأشياء، انتظم بعضها إلى بعض. (راجع: المعجم الوسيط)، والنسق عن البنيويين: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكّل كُلًا موحّدًا. ينظر: إديث كريزويل، عصر = البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص 415). كما وضح روبرت شولز مسألة تركيز البنيوي على النسق، ينظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1977م.

(3) ينظر: جان بياجه، المرجع السابق، ص 8.

كامنةٍ، عن طريقِ تكوينِ بناءاتٍ مكتفيةٍ بنفسِها، لا تحتاج من أجلِ بلوغِها إلى العناصر الخارجيةِ.

كما نلحظ أنَّ التعريفَ السابقَ يتضمنُ جملةً من السّماتِ المميزةِ[1] فالبنيةُ أولًا نسقٌ من التحولاتِ الخارجيةِ، وثانيًا لا يحتاجُ هذا النسقُ لأيِ عنصرٍ خارجيٍّ، فهو يتطورُ ويتوسعُ من الداخلِ، مما يضمنُ للبنيةِ استقلالًا ويسمحُ للباحثِ بتعقلِ هذه البنيةِ.

أما عن خصائصِ البنيةِ التي أشارَ إليها جان بياجه في تعريفهِ فهي ثلاثُ خصائصَ كالتالي[2]:

1 ـ الكلية أو الشمول

وتُعني هذه السمةُ خضوعَ العناصرِ التي تُشكّل البنيةَ قوانينَ تُميّزُ المجموعةَ كمجموعةٍ، أو الكلَّ ككلٍّ واحد.

ومن هذه الخاصيةِ تنطلقُ البنيويةُ في نقدِها للأدبِ من المسلَّمةِ القائلةِ بأنَّ البنيةَ تكتفي بذاتها، فالنصُّ الأدبيُّ مثلًا هو بنيةٌ تتكونُ من عناصرَ، وهذه العناصرُ تخضعُ لقوانين تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيثُ هي روابطُ تراكميةٌ تشدُّ أجزاءَ الكيانِ الأدبيّ بعضَه إلى بعضٍ، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي يتألف منها البعض[3].

---

(1) إلى جانب تلك السمات أو الخصائص التي يحتويها التعريف، فإنه يتضمن كذلك كما يقول جابر عصفور مجموعة من المُسلّمات. راجع: أحمد العشيري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص 53. 54.

(2) راجع في ذلك هامش رقم (1) ص4، من البحث نفسه.

(3) ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 95 وترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، ط1، 1986، ص 13، وديفيد بشنبدر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص61 وما بعدها.

كما إن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنيةَ لا تتألفُ من عناصرَ خارجيةٍ تراكميةٍ مستقلةٍ عن الكلِّ، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجيةٍ خاضعةٍ للقوانينِ المميزةِ للنسقِ، وليس المهمُّ في النسق العنصرُ أو الكلُّ، بل العلاقاتُ القائمةُ بين هذه العناصرِ.

2 ـ التحولات

أما عن خاصيةِ التحولاتِ، فإنها توضحُ القانونَ الداخليَّ للتغيراتِ داخلَ البنيةِ التي لا يمكنُ أن تظلَ في حالةِ ثباتٍ؛ لأنها دائمةُ التحولِ.

وتأكيدًا لذلك ترى البنيويةُ أنَّ كلَّ نصٍّ يحتوي ضمنيًا على نشاطٍ داخلي، يجعل من كلِّ عنصرٍ فيه عُنصرًا بانيًا لغيرهِ ومبنيًا في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيويةُ هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصرَ تحوّلَ البنيةِ وما قد يعتريها من بعضِ التغيير[1].

كما إن هذه السمةَ تُعبّرُ عن حقيقةٍ هامةٍ في البنيويةِ، وهي أنَّ البنيةَ لا يمكن أن تظلَّ في حالةِ سكونٍ مطلق، بل هي دائمًا تقبلُ من التغيّراتِ ما يتضمنُ مع الحاجاتِ المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسقِ أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلًا تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة[2].

3 ـ التنظيم الذاتي

أما عن خاصيةِ التنظيمِ الذاتي، فإنها تمكّنُ البنيةَ من تنظيمِ نفسِها كي تُحافظَ على وَحدتِها واستمراريتِها؛ وذلك بخضوعِها لقوانينِ الكلِّ.

وبهذا فيحقق لها نوعًا من «الانقلاب الذاتي» ونُعني به أن تحولاتِها الداخليةَ لا تقودُ إلى أبعدَ من حدودها، وإنّما تُولّدُ دائمًا عناصرَ تنتمي إلى

(1) ينظر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 96، ومحمود أحمد العشيري، المرجع السابق، ص 57.
(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

البنيةِ نفسِها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسعَ منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية[1].

ونريد أن نضربَ مثالًا على ما سبق من خصائصِ البنية، مثلًا نقابة المهندسين بما أنها تجمّعٌ خاص لأشخاصٍ بأعينهم فهي تمثل بنية، هذه البنية تسمح بتنوعِ الأفرادِ داخلَها بين ذكورٍ وإناثٍ، بين شبابٍ وشيوخٍ، بين متزوجينَ وغيرِ متزوجين، تنوعٌ لا يعرفُ الفوارقَ الطبقيةَ أو الاختلافاتِ العقائديةَ، ولكنها في الوقتِ نفسهِ لا تسمح بدخول من لم يحمل مؤهلًا معينًا من الدخول فيها.

كما يوجد داخلَ هذه البنيةِ أي النقابة قوانينُ تُطبقُ على عناصرِها، ويوجدُ بين هذه العناصرِ صفاتٌ وعلاقاتٌ مشتركةٌ، يركزُ عيها الناقدُ أو الدارسُ البنيويُّ، وقد اختلف الدارسونَ والنقادُ في تبيانِ مفهومِ البنيويةِ كما ذكرنا سابقًا، حتى البنيويون أنفسُهم نجدُهم يوردون لها تعريفاتٍ مختلفةً[2]، وهي في معناها الواسع «طريقةٌ بحثٍ في الواقعِ، ليس في الأشياءِ الفرديةِ بل في العلاقاتِ بينَها» وهذا ما ذهب إليه جان بياجه وغيره.

ويرى (ليفي شتراوس) أن «البنيةَ مجردُ طريقةٍ أو منهجٍ يمكن تطبيقُها في أي نوعٍ من الدراسات تمامًا كما هي بالنسبةِ للتحليلِ البنيويِّ المستخدمِ في الدراساتِ والعلومِ الأخرى»[3].

فشتراوس يحددُ البنيةَ بأنها «نسقٌ يتألفُ من عناصرَ يكونُ من شأنِ أيِّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يُحدثَ تحولًا في باقي العناصرِ الأخرى»[4].

ونلاحظ من خلالِ التعريفِ السابقِ أنه يتجلى وراءَ الظواهرِ المختلفةِ شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقاتُ الثابتةُ التجريبيةُ، لذلك ينبغي

(1) ينظر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 96. 97.
(2) ينظر: إبراهيم السعافين وعبد الله الخياص، مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1993م، ص 68. 69.
(3) ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 540.
(4) المصدر نفسه، ص 540 وما بعدها.

تبسيطُ هذه الظواهرِ من خلال إدراكِ العلاقاتِ؛ لأن هذه العلاقاتِ أبسطُ من الأشياءِ نفسِها في تعقيدِها وتشتتها.

ويرى (لوسيان سيف) أنَّ مفهومَ البنيةِ في أوسع معانيه يشير إلى «نظام من علاقاتٍ داخليةٍ ثابتةٍ، يُحدد السماتِ الجوهريةَ لأيّ كيان، ويشكّل كلًا متكاملًا لا يمكن اختزاله إلى مجرّدِ حاصلِ مجموعِ عناصره، وبكلماتٍ أخرى يشير إلى نظامٍ يَحكُم هذه العناصرَ فيما يتعلّق بكيفيةِ وجودِها وقوانينِ تطوّرِها»[1].

ولعلّ التعريفَ الأخيرَ يقودُنا إلى العلاقةِ بينِ الجزءِ والكلِّ في نظرِ البنيويين، فَهم يرون أنَّ العلاقةَ بين الجزءِ والكلِّ ليست مجرّدَ اجتماعِ مجموعةٍ من العناصر المستقلةِ، بل إن هذه العناصرَ تخضعُ لقوانينَ تتحكّمُ في بناءِ العلاقةِ التي تجمعُ الأجزاءَ، وتُضفي هذه القوانينُ على البنيةِ سماتٍ كليّةً تختلفُ عن سماتِ العناصرِ كلٍّ منها على حدةٍ، كما تتميزُ عن مجموعِ هذه العناصر.

ويرى ليونارد جاكسون أن البنيويةَ هي «القيامُ بدراسةِ ظواهرَ مختلفةٍ كالمجتمعاتِ، والعقولِ، واللغاتِ، والأساطيرِ، بوصفِ كلٍّ منها نظامًا تامًا، أو كلًا مترابطًا، أي بوصفِها بنياتٍ، فتتمُ دراستُها من حيثُ أنساقُ ترابطِها الداخليةُ، لا من حيثُ هي مجوعاتٌ من الوحداتِ أو العناصرِ المنعزلةِ، ولا من حيثُ تعاقبُها التاريخي»[2]

نحن لا نوافق على مقولة البنيوية بأن كل الأشياء تشتمل على أنساق من الترابط بين أجزائها، وهي ما تحتاج إلى الدراسة، وليس العناصر الجوهرية كما ذهب إليه جاكسون.

أما في أدبِنا العربيّ الحديث نجدُ عددًا من النقاد العرب الذين اهتموا بالبنيوية في دراساتِهم وطبقوا مبادئِها وأسسها على النصوص التي درسوها، ونودُّ أن نُشيرَ في هذا المجال إلى ما كتبه موريس أبو ناصر في كتابهِ

(1) المصدر نفسه، ص 542 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص 542.

(الألسنية والنقد الأدبي في النظرية الممارسة)، وخالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع)، وكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)، وعبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية)، الذي طبق فيه فَهمه للبنيويةِ على شعر حمزة شحاتة.

وكان النقاد العرب ـ شأن النقاد البنيويين الغربيين ـ يعدّون النصّ بنيةً مغلقةً على ذاتِها ولا يسمحون بتغيرٍ يقع خارج علاقاتِهِ ونظامه الداخلي[1].

فهذا عبد السلام المسدي يُعرِّف المنهج البنيوي بأنه «يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية»[2].

وكما ترى نبيلة إبراهيم أن المنهج البنيوي يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملًا بعيدًا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي[3].

كما عرّفه فائق مصطفى وعبد الرضا على أنه: منهج فكري يقوم على البحثِ عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة[4].

ويرى كذلك جميل حمداوي بأن البنيوية: طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما إنها لا

(1) ينظر: إبراهيم السعافين وعبد الله الخياص، المرجع السابق، ص 70.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991م، ص 77.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 44.

(4) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، 1989م، ص 182.

تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز عل شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقيه النص في اختلافاته وتآلفاته[1].

ويوافق الباحث إبراهيم السعافين فيما ذهب إليه[2]، حين ذكر أن البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتحاور منجزاتها المادية والروحية، إنها ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب، وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد[3] من جانب آخر.

بمعنى إن البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة، مثلما أنّ صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث.

بناءً على ما سبق يمكن تعريف البنيوية بأنه منهج نقدي يعني بدراسة النصوص الأدبية من داخلها، أي نبدأ بالنص وننتهي به، كما يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرّد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إنّ هذه ا عناصر تخضع قوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وهذا كما أشار إليه لوسيان سيف.

أصول المنهج البنيوي

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها (فرديناند دي سوسير)، من خلال كتابهِ «محاضرات في اللسانيات العامة»[4]، الذي نُشر في باريس سنة 1916م، وقد أحدثت هذه اللسانيات ابستمولوجية «معرفية» مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية.

---

(1) ينظر: جميل حمداوي، مقال بعنوان: ما البنيوية، دارسات وأبحاث أدبية، موقع على الإنترنت، http://www.rezgar.com.

(2) ينظر: إبراهيم السعافين، مقال بعنوان: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، 60، 61، ك2، 1989م، ص 27، 40.

(3) النقد الجديد: حركة نقدية تدعو إلى التخلي عن البحث عن المعايير الجمالية في الآثار الأدبية، وتعتبر أن وظيفة النقد الحقيقية هي فهم وتفسير المؤلفات الأدبية عن طريق تحليلها وفق المعايير الشكلية واللغوية.

(4) وله كتاب آخر بعنوان «دروس في علم اللغة العام» ذلك الكتاب الذي انطلق منه للمنهج البنيوي حيث انتقلت البنيوية بسهولة من اللغة إلى الأدب، فهو لا جدال =

وكان الهدفُ من الدرسِ اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقًا لُغويًا في سكونهِ وثباتهِ، وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجًا وتصورًا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية.

وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقةٍ ثقافيةٍ واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصدِ تحديدِ بُنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية.

فظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة[1]، وبرزت عند فرديناند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب[2].

أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة، فهو يرى أنَّ موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتِها ومن أجلِ ذاتها، وقد فرّق بين اللغةِ والأقوالِ المنطوقةِ والمكتوبةِ، فاللغة أصواتٌ دالةٌ متعارف عليها في مجتمع معين، وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادهِ، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة، ولا يكون واحد

= في أنه واضع أسس المنهج البنيوي، ولكن يأتي بعده لُغوي آخر لا يقل عنه تأثيرًا في النقد البنيوي إن لم يكن أقوى أثرًا؛ لأنه أهتم اهتمامًا مباشرًا بلغة الأدب وهو (رومان جاكوبسون)، وله مقاله بعنوان: «علم اللغة وعلم الشعر.

(1) إن مفهوم اللغة عند البنيويين تُعني: نظامًا من العناصر التي لا دلالة بالنسبة للباحث، ولذا كان على الباحث أو الدارس نبذ تأويل العناصر اللغوية باستعمال المعنى أو الوظيفة في الجملة على نحو المنطق اليوناني من فعل وفاعل ومفعول به، وما إلى ذلك من وظائف في الجملة، ولكن من خلال موقعها في شبكة العلاقات الأفقية والعمودية.

(2) ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 190.

منها، بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين[1].

إذن ففي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق؛ لأن اللغة بالتحليل السابق هي نظام إشاري (سيميولوجي)، أي إن علم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد؛ لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار الحر.

ومن هنا انطلقت البنيوية من حقلِ علم اللغة إلى حقل علم الأدب، فسوسير في نظريتهِ كان يفرقُ بين اللغةِ والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلامًا أو كتابةً، فإن البنيويين يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية[2].

أما عن فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة، والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الأسلوبية والإيقاعية، فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسًا من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات.

بمعنى إن الكلمة لا يتحددُ معناها إلا بعلاقتِها مع عدد من الكلماتِ، بما سبقها وما لحقها، كما إن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها كما يرى دي سوسير هي علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات، وهي تمثل نظامًا متزامنًا حيث أن هذه العلاقات مترابطة[3].

(1) المصدر نفسه، ص 190 ـ 191، وجان بياجه، البنيوية، ص 64.

(2) البنيويون يعرِّفون الأدب على أنه نظام رمزي تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى (الأنواع الأدبية)، أما الأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما، للمزيد راجع: المرجع السابق.

(3) ينظر: جان بياجه، المرجع السابق، ص 64.

وتجدر الاشارة أن البنيويةَ كانت في أول ظهورها تهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية[1]، ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي.

إذن فالمنهج البنيوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللُّغة[2]، عند دي سوسير في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كليّة تبحث عن العلاقات الآنية التي تُشكل النسق، وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة، والكلام، والآنية، والتعاقب، وعلاقات الجمهور، وعلاقات الغياب[3].

فاللغة هي الرحم الأوّل لنشأة المعيار البنيوي، إذ هي عبر هندستها المتجدّدة وتلازمها الوظيفي مع اللحظة التاريخية تمثل صورة الانبناء كأحسن ما يكون التصوير، فإن المعرفة اللسانية قد استوعبت الفكرة البنيوية فجلت ملامحها ووضعت المفاهيم المؤدية لها[4].

ومن أبرز ما استحدثته البنيوية هو إدخال عامل النسبية في تقدير الظواهر والتخلي نهائيًا عن ناموس الإطلاق الذي قيّد العلم اللغوي تاريخًا طويلًا، أما مِفتاح هذا التحول وهذا التغيير فيتمثل في التمييز الذي علينا أن نعتبر به في تحليلنا للغة بين الزمن الطبيعي، وهو البعد الموضوعي لتوالي

(1) ومن العلوم الإنسانية التي ظهرت فيها البنيوية غير علم اللغة كما ذكرنا سابقًا، فظهرت في مجال علم الاجتماع وهذا عند كل من كلود ليفي شتراوس ولوي التوسير الذين قالا: أن جميع الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، تؤدي إلى بنيويات، وذلك أن المجوعات الاجتماعية تفرض نفسها من حيث أنها مجموع وهي منضبطة ذاتيًا، وظهرت في مجال علم النفس وهذا عند كل من ميشال فوكو وجاك لاكان حيث وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الأساس والإدراك.

(2) قسم البنيويون اللغة إلى مستويات كالمستوى الصوتي والفونولوجي والمورفولوجي وإلى وحدات أصغرها الفونيم وهو وحدة النظام الصوتي، يليها المورفيم وهو مجموعة من الوحدات الصوتيّة قد تكون أدنى من الكلمة لكنها تدخل في علاقة استبدالية مع العناصر الأخرى.

(3) ينظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، د.ت، ص 8.

(4) ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 14.

الأحداث وتعاقب أجزاء الكلام المعبّر عن تلك الأحداث، والزمن التقديري الذي هو موقف افتراضي يقوم على القيمة الاعتبارية للأشياء كما تعبر عناه اللغة، وهو الزمن التقديري وهو بالتحديد جوهر الفكرة البنيوية وهو بالتالي المعين الذي تستمد منه سطوتها المنهجية[1].

وهنالك من النقاد العرب من يرى أن البنيوية لها جذور عند نقادنا القدامى[2]، فعبد القاهر الجرجاني هو صاحب نظرية النظم، وهو يرى أن ليس للفظة في ذاتِها ـ لا في جرسِها ولا في دلالتِها ـ بين الألفاظ والمعاني والمعاني هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف[3].

ويعقب جودت الركابي بعد هذا الحديث بقوله: «ما رأيكم في هذا الكلام الذي قيل قبل قرون سحيقة على لسان عبقري من عباقرة لغتنا، وأية نظرة صائبة في بيان علاقة اللفظ بالمعنى أو بما يسميه نقادنا العرب بـ (السياق)»[4].

فنخلص مما سبق بأن أوّل من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من رومان جاكبسون وكلود ليفي شتراوس على قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي بودلير في منتصف الخمسينات، وبعد ذلك طُبقت البنيوية على السرد مع رولان بارت وكلود بريموند وتودوروف، كما ستتوسع ليدرس الأسلوب بنيويًا وإحصائيا مع بيير غيرو دون أن ننسى التطبيقات البنيوية على السينما والتشكيل والسينما والموسيقا والفنون والخطابات الأخرى.

---

(1) المصدر نفسه، ص 14. 15.

(2) وذلك انطلاقًا من أن البنيوية تعوّل على صياغة المعنى، وهو تعويل عَرفته العرب منذ ابن المقفع (ت 142هـ)، الذي شبّه المعنى بالذهب والأسلوب الصياغة، وقد تبنى الجاحظ (ت 255 هـ)، رأي ابن المقفع فيما بعد، وبلور استنادًا إليه نظرية النظم، ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، كما ذكرتُ في المتن وقعّد نظرية النظم وعزّزها بالشواهد.

(3) ينظر: جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220 ـ 221، آب 1989.

(4) المصدر نفسه.

أما بالنسبةِ إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات وبداية السبعينات وذلك عبر الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوروبا، وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية.

كما كان تطورها في البلاد العربية تطورًا غير متكافئ فلم يكن النقاد مطلعين في كثيرٍ من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم في الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عند النقد الغربي فبعضهم يرجع إلى ترجمات انجليزية ككمال أبو ديب، أو اسبانية مثل صلاح فضل، والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو الأكثر[1].

فكان استقبالها إذن غير متكافئ كما كان في الوقتِ نفسه متفاوتًا من قطر لأخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان الغربية، وقد عُرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابهِ (النظرية البنائية في النقد الأدبي عام 1977م)، وكتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبو ديب دفعًا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه (جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي)، وكتابه (البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر عام 1974م)، وفي تونس والمغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية.

ففي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل البنى في نقد الأدب)، وكتابه (النقد والحداثة) وكتابه (قضية البنيوية، دراسة ونماذج)، أما في المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثير لبارت وتودوروف وجنت، وهنالك مقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، ومن هؤلاء محمد برادة في كتابه (محمد مندور والتنظير النقد)[2].

---

(1) ينظر: محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 58.

(2) ينظر: جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220 ـ 221، آب 1989.

أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يُمنى العيد وكتابها (في معرفة النص)، وخالدة سعيد، وإن تفاوتتا في استخدام المنهج البنيوي نظرًا؛ لأنهما أقبلتا على هذا النقد بعد أن تمرستا مناهج النقد التي سبقت زمنيًا المنهج البنيوي.

فحاول النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبو ديب ويمنى العيد إلى فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني، والخليل بن أحمد الفراهيدي.

الروافد التاريخية للبنيوية

تُشير الدراسات إلى أن الروافد التاريخية للبنيوية هي مدرسة الشكليين الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكيا، إذ ان هذه المردسة دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة التاريخية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه جاكبسون أدبية الأدب، وتتكون الأدبية بشكلٍ عام من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره، أي الخصائص التي تميز ذلك الأدب[1].

فمن هنا انطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية، أو وسائط إشارية للواقع وليس انعكاسًا له بأي حال، كما إنها درست النص بمنعزل عن سياقه التاريخي والجغرافي والاجتماعي وعزلته عن الأديب أو الكاتب نفسه، ويقول ياكبسون وهو أنشط أعضاء حلقة موسكو اللغوية والتي أسست المنهج الشكلاني: «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميتهِ وإنما أدبيتهِ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملًا أدبيًا»[2].

وعلى الرغم من أنها لم تتحدث عن الواقع الاجتماعي للأدب، ودرست الأدب من الداخل وليس من الخارج ولكنها مقابل ذلك حددت

(1) ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 188.

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 23.

وظيفة الأدب بالإجهاز على الألفة والعادية في العالم، أي أن تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيًا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم، ويرى بعض النقاد بأن الفروض والمعطيات التي أبرزتها مدرسة الشكليين الروس بخاصة الأدبية، جاءت البنيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعيدين النظري والتطبيقي، وكما تتضح العلاقات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب[1].

مثلًا إن (عزرًا باوند) يرى أن الشاعر كالعالم والشعر ما هو إلا نوع من الرياضيات الفنية، أما (هيوم) فقد رفض ما يسمى بالموضوع الشعري وطالب بالتركيز على القالب الشعري، أما (جون كروانوم) يرى بأن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسته فلأنه شعر قبل أي شيء، إذن نلحظ مما سبق بأن الناقد في هذه المدرسة يبدأ بالنص وينتهي به وكذلك الناقد البنيوي[2]، ولكن هنالك فرق لا بد لنا من أن نذكره ما بين المنهج الشكلي والمنهج البنيوي، حيث أن المنهج البنيوي (يختلف عن المنهج الشكلي)، ويؤكد شتراوس أن الفرق بين الشكلية والبنيوية هو أن الأولى تفصل تمامًا بين جانبي الشكل والمضمون؛ لأن الشكل هو القابل للفهم، أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة. أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي، حيث الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها. ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع، وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره[3].

---

(1) ينظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 189، ومحمد ولد بوعلية، المرجع السابق، ص 58 ـ 60.

(2) المرجع السابق، وعز الدين المناصرة، المرجع السابق.

(3) ينظر: صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، ص 133 وما بعدها.

أعلام المنهج البنيوي

أولاً: فرديناند دي سوسير[1]

ولد سوسير في جنيف عام (1857م) والتحق بجامعتها عام (1875م)، ليتخصص في دراسة الفيزياء واختلف بين الحين والآخر إى حلقات البحث في النحو الإغريقي واللاتيني، وقد شجعته هذه البحوث على قطع دراسته ومغادرته إلى جامعة ليبرغ ليتخصص في اللغات الهندو أوروبية.

ويصدر بعد ذلك بأعوام أو كتاب له في اللغات وهو كتاب (النظام الصوتي في اللغات الهندو أوروبية القديمة) عام 1887م، وبعد أربع سنوات أصبح عضوًا في الجمعية الألسنية الفرنسية، وعند عودته إلى جنيف شغل كرسي أستاذ اللغات كسنوات طويلة، قدم من خلالها سلسة من المحاضرات نُشرت بعد وفاته، وقد طُبع الكتاب بعناية من تلاميذه سنة 1916م، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، وقد تُرجم إلى العربية بعنوان (محاضرات في الألسنية)[2].

وقد بدأ سوسير كتابه المذكور آنفًا بتعريف اللغة ذاتها مميزًا بين ثلاث مستويات من النشاط اللغوي (اللغة، واللسان، والكلام)، فاللغة عنده «نظام من الرموز المختلفة التي تُشير إلى أفكار مختلفة، وهي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله؛ لإتاحة الفرصة أمام الأفراد

---

(1) يُعتبر سوسير مؤسس اللسانيات الحديثة (1857 ـ 1913)، حيث قام تلامذته بإعداد محاضرات في علم اللغة عام 1916م، حيث كان لها أبلغ الأثر على العلوم اللسانية خاصة، والعلوم الإنسانية عامة، وقد حاول تحديد موضوع علم اللغة، بعد النظر إلى شتى فروع العلوم الإنسانية، التي تتداخل وتتشابك وتكّون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر، وهو أول من وضع تفرقة بين اللغة والكلام، كما وضع تفرقة أخرى هامة أطلق عليها اسم اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية، وتُعتبر كافة النظريات اللغوية الحديثة، مُدينة لجهوده التي قام بها.

(2) ينظر: إبراهيم خليل، مقال بعنوان: انقلاب ثوري في الألسنيات، مجلة أفكار، العدد 118، آب 1994م، ص 140، وسُمي الكتاب كذلك بعنوان (دروس في علم اللغة العام)، ينظر: روبرت شولز، البنيوية، اتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م، ص 25.

بممارسة ملكاتهم»[1]، أما اللسان فإنه عنده يُعني نظام اللغة التي من خلاله تُنتج عملية المحادثة،[2]، أما الكلام يُعرف بأنه «التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة»[3].

إذن فاللغة هي العنصر الاجتماعي للكلام، والكلام هو المظهر الفردي للغة. واللغة رموز تعبر عن أفكار، ولا علاقة للغة بأخطاء الكلام فهي الهياكل التي تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية، وهذا أول تعريف للغة نعثر عليه في الدراسات اللسانية، ويمكن تبسيط هذا التعريف بالقول بأن اللغة عنده هي الحاضر الأوسع فالظروف النفسية والجسدية ونظام النطق ونظام الإشارة وتاريخ اللغة هو ما يشكل عنده اللغة بذاتها.

وبذلك يعدُّ دي سوسير هو عالم لغويات، والأب المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات فهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، حيث اتجه تفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة[4] ظاهرة اجتماعية، حيث كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، فكان فرديناند دي سوسير مساهمًا كبيرًا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين، فكأن أول من أعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية حيث اقترح تسميته بالسيميوتيك أو علم الإشارات[5].

ولعل من إسهامات سوسير المهمة بأنه بيّن ثلاثة مستويات للغة[6]:

1 ـ اللغة كنظام، 2 ـ اللغة كصياغة، 3 ـ اللغة كمنطق.

(1) ينظر، صلاح فضل، المرجع السابق، ص 20.

(2) ينظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 26.

(3) ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1996م، ص 109.

(4) كما ذكرنا آنفًا بأن اللغة عنده تمثل مجموعة رموز تُشير تلك الرموز إلى أفكار مختلفة، كما أن اللغة كذلك تمثل مجموعة خصائص، ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، 26 ـ 28.

(5) ينظر: إيهاب مصطفى، مقال بعنوان: البنيوية، مجلة أفق الثقافية.

(6) ينظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 22.

1 ـ اللغة كنظام

أما اللغة كنظام فتُدرس بوصفها نظامًا كونيًا، شأنها شأن أي نظام كوني آخر، ومعنى هذا بأن النظام يختص بوصف اللغة كظاهرة اجتماعية، أما اللغة كصياغة فهي التي تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة في إطار نظامها، بمعنى أن اللغة كصياغة تكشفُ لنا عن طاقتين: طاقة فردية، وطاقة لغوية عام، وأما اللغة كمنطق، فتمثل مستوى من مستويات اللغة، فهي تخرج تلقائيًا بوصفها عملية توصيل مباشر للفكر.

والذي يهمنا في هذه المستويات هو اعتباره اللغة نظامًا وذلك النظام ينقسم إلى قسمين: نظامًا **زمنيًا** ونظامًا **وصفيًا**، أما من الناحية الزمنية فقد شبه اللغة بلعبة الشطرنج إذ إن انتقال هذه اللعبة من الهند إلى أوروبا أو غيرها لا علاقة له بنظام اللعبة ووضع الأحجار في زمن معين، بين اللاعبين تحدده اللعبة السابقة واللعبة اللاحقة، إذن وضع الأحجار متغير غير ثابت، وكذلك وضع اللغة، فاللغة في كل فترة زمنية تختلف عنها في الفترة الزمنية السابقة؛ لأنها تأخذ وضعًا جديدًا[1].

وبهذا نستنتج بأن الكلمة بناءً على ذلك هي جزء في سياق زمني خاضعة له، لها علاقة بما سبقها وبما سيسبقها من كلماتٍ.

أما من الجانب الوصفي فإنه يتطرق في ذلك إلى العلاقة السياقية[2] في الكلمة يقول سوسير: «بمعنى أنني أدرس وظيفة الكلمة في حالها الذي تقدم فيه اللحظة الراهنة، وليس في إطارها التاريخي، أي أنها تُدرس في علاقاتها المنطقية بينها وبين الكلمات الأخرى المستخدمة في سياق التعبير»[3].

---

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 32 وما بعدها، ونبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 27.

(2) بالنسبة للسياق فهنالك سياقان: (1) ـ سياق نصي يقع في إطار اللغة فيشتمل على السياق الصوتي والتجريبي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي...وهذا هو ما نقصده في كلامنا، (2) ـ سياق خارجي وهو سياق خارج النص ويشتمل على نوع الكلام، والمتكلم، والقارئ، والمقام، والعوامل الخارجية.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 28.

والمجال الوصفي للغة هو الذي يُفيد في دراسة لغة الأدب؛ لأن النص الأدبي نظام من الكلمات العاملة مع بعضها البعض لإعطاء الدلالة ويمكن أن يكون هذا العمل من خلال التضاد أو الترادف أو الانسجام الصوتي، ويمكن أن تكون تلك الدراسة طريقًا لدراسة قيمة العمل الأدبي من خلال نفسه لا من خلال السياق التاريخي له.

وربما كانت هذه الإضافة لسوسير التي مهدت لما سُمي فيما بعد بـ «موت المؤلف»[1].

2 ـ اللغة كصياغة

أما المستوى الثاني من مستويات اللغة عند سوسير وهو اللغة كصياغة أي الإشارة، والذي أفاد منه دارسو الأدب كل الإفادة في تحليل العمل الأدبي، وذلك في تطوير علم الدلالة اللغوي المكون من المستوى الصوتي والدلالة اللذان يشكلان الدلالة النهائية للتركيب؛ لأن قواعد اللغة غير كافية لفهم التركيب.

3 ـ اللغة كمنطق

ومن إسهامات سوسير أيضًا في مجال علم اللغة أنه فرَّق بين اللغة (باعتبارها منظومة من الأصوات الدالة متعارفًا عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده)، وبين الأقوال (وهي كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين)[2]. ، فانتقلت تلك الفكرة من علم اللغة إلى علم الأدب فأخذوا يفرّقون بين الأدب (باعتباره نظامًا رمزيًا تحته نظم فرعية يمكن أن تُسمى الأنواع الأدبية، وبين الأعمال

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36.

(2) ينظر: شكري عيّاد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، د.ط، 1990م، ص 88.

الأدبية (باعتبارها نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما)[1].

ولا بدَّ لنا من الإشارةِ إلى ما قدمه سوسير بالنسبة إلى التحليل اللغوي، فلديه طريقتين متكاملتين غير متعارضتين، وهما في إطار العلاقات العمودية والأفقية للغة.

فالعلاقة الأفقية هي وجود الكلمة داخل سياق معين، وغايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، أما العمودية أو الرأسية فهي إيجاد الكلمة أي ما تستثيره الكلمة من معنى خارج السياق من خلال علاقة هذه الكلمة بكلمات أخرى في الذاكرة، وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من واديها[2].

ولكن نودُّ أن نُشيرَ في النهايةِ إلى أن سوسير الأب الروحي للبنيوية لم يكن منكرًا لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام مستقل بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة، فمعرفة النظام يجب منطقيًا أن تسبقَ معرفة التغيرات التي تطرأ عليه[3].

وهكذا نجد تأثير إسهامات (فرديناند دي سوسير)، العالم اللغوي من خلال كتابهِ «دروس في علم اللغة العام» في تطور النظرية البنائية فيما بعد.

ثانيًا: رومان جاكبسون[4]

يعد جاكبسون الرجل المثال الذي فعل أكثر من غيره للحفاظ على

---

(1) المصدر نفسه، ص 88، إن علم الأدب عندهم يدرس الأدب نفسه، أما النقد الأدبي فيدرس الأعمال الأدبية.

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36، وشكري عيّاد، المرجع السابق، ص 100.

(3) ينظر: شكري عيّاد، المرجع السابق، 92.

(4) رومان جاكبسون ولد بموسكو سنة 1896 واهتم منذ سنواته الأولى =

دعوى المناهج اللغوية البنيوية في دراسة الأدب، والاعتماد على مقولات الألسُنيّة لوصف لغة النصوص الأدبية وإظهار خصائصها وتوسيع تلك الخصائص وإعادة تنظيمها.

وتنطلق مقولاته من أن الأدب في مقامه الأول لغة، وأن البنيوية منهج يتخذ من علم اللغة أساسًا له؛ لذلك يعمد إلى تطوير ثنائيات (التأليف والاختيار)، وينصب عمله بشدة في البحثِ عن تحقق الوظيفة الشعرية(1) في اللغة داخل الأدب.

ولهذا كانت من الأمور المهمة التي ظهرت عند جاكبسون، بأنه يدرس علاقة اللسانيات كما ظهرت عند دي سوسير بالشعرية(2)، فيقول أن موضوع

= باللغة واللهجات والفولكلور فاطلع علي أعمال سوسير وهوسيرل، وفي سنة 1915 أسس بمعية طلاب سنة «النادي اللساني بموسكو» وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس، وفي سنة 1920 انتقل جاكبسون إلى تشيكو سلوفاكيا وأعد الدكتوراه سنة 1930 بعد أن أسهم في تأسيس «النادي اللساني ببراغ» سنة 1920، وهو النادي الذي احتضن مخاض المناهج البنيوية في صلب البحوث الإنشائية والصرفية وفي بحوث وظائف الأصوات، وفي خضم هذه الحقبة تبلورت أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمانية لدى جاكبسون، وفي سنة 1933 انتقل إلى مدينة برنو فدرس بجامعة مازاريك وبلور نظريته في الخصائص الصوتية الوظائفية، وفي سنة 1939 انتقل إلى الدانمارك والنورفاج فدرس في كوبنهاجن وأسلم وقد تميزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وفي عاهات الكلام، وفي سنة 1941 رحل جاكبسون إلى أمريكا فدرس في نيويورك وتعرف بليفي شتراوس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجي بمساشيوستس، وهناك رسخت قدمه في التنظير اللساني حتى غدت أعماله معينا لكل التيارات اللسانية وإن تضاربت، تُرجم لرومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر 1988.

ومحاضرات في الصوت والمعني، ترجمة: حسن ناظم، على حاكم صالح، المركز الثقافي العربي 1994م.

(1) وبالتالي فهو يطرح سؤالًا وهو: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟ وهذا نفسه هو موضوع الشعرية، راجع: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، 1988م، ص 24.

(2) حتى أنه قد حاول أن يضع قانونًا عامًا للغة الشعرية، حيث قال بأن هذه اللغة =

الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل لمبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات[1].

ولعل هذا يقودنا إلى أن جاكبسون فعلًا هو مؤسس البنيوية الأدبية، كما حاول أن يدرسها في ضوء الشعرية وله دراسات وأبحاث على ذلك[2]، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه العالم ليونارد جاكسون حيث يرى أن جاكبسون هو مؤسس البنيوية الأدبية في أطروحته عام 1928، ويورد لنا جاكسون نصًا لجاكبسون يعود إلى فترة حلقة براغ، يقول فيه: «إذا كان علينا أن نحدد الفكرة التي تقود العلم الجمالي، بتجلياته الأشدّ تنوعًا، فمن الصعب أن نقع على خيار أنسب من البنيوية. . .الخ»[3].

= تتميز «بسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي» وهذه الفكرة مرجع من المراجع التي تتحدث عنها البنيوية، ومعناها أن العلاقة تُصبح في النص المقروء، وأن جاكبسون من هذا التمييز طبقه على العيب الكلامي والمسمى بالحُبسة: اضطراب أو خلل في التعبير بالكلام أو الكتابة، أو في فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو في تسمية الأشياء، أو الحفاظ على القواعد النحوية المستعملة في الحديث أو الكتابة. وقد عالجها جاكبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية عند دي سوسير، فميز بين البعدين الأفقي والرأسي وهذا يقودنا إلى ثنائية سوير في (اللغة ـ الكلام)، وقال بأن الحُبسة تمثل في اعتلالين: اعتلال (المشابهة) وتتمثل في عجز المصاب عن استبدال العناصر بغيرها، واعتلال (المجاورة) تتمثل في عجز المصاب عن ضم العناصر اللغوية في مساق متجاورة، حيث نجد أن اعتلال المشابهة يساوي البعد الرأسي، بينما اعتلال المجاورة يساوي البعد الأفقي. راجع: رامان سلدن، المرجع السابق، ص 129، وشكري عياد، المرجع السابق، ص 99 وما بعدها.

(1) ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص 281.

(2) ومثال ذلك فقد درس قصيدة ماياكوفسكي بناءً على ذلك، وله كتاب بعنوان (الشعر التشكيلي مقارنًا بالروسي)، ذلك الكتاب الذي وضعه في حلقة براغ ودرس فيه الشعر من خلال القيم الصوتية ومدى ارتباطها بالمعنى، مما يعد ثورة في علم الأصوات، واتضحت الفروق اللغوية بين العناصر الدالة == == وغير الدالة، للاستزادة راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 109 ـ 110، وعز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 283، حيث عقد فصل خاص بذلك.

(3) عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 542.

ومن إسهاماته أيضًا في ذلك المجال، حيث وضع نظرية الاتصال والتي مفادها أن أي كلام أو قول نتفحصه نجد فيه رسالة تنطلق من مرسل إلى متلقٍ (مرسل إليه)[1]، وهذه الرسالة هي سياق لا يمكن فَهمه إلا من خلال شيفره التماس اللغوي، وقد أثرت هذه النظرية في حركة النقد البنائي فيما بعد وخاصة عن شتراوس[2].

ولا ننسى بأنه هو واضع علم الأصوات وهو تابعًا لعم اللغة، وذلك العلم الذي أضاف إلى علم اللغة البنيوي أبحاثًا جديدةً، حيث قالوا بأن علم الأصوات يؤكِّدُ نفس النظرية البنيوية من أن النسق الصوتي ليس مجموع من العناصر، ولكن ما يوجد بينها من علاقات[3].

ثالثًا: فلاديمير بروب

يعد (بروب) من الشكلانيين الذين بشروا ومهدوا الطريق للحركة البنائية في النقد، ويتميز بأنه ـ في المقام الأول ـ خصص كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي هي الحكاية الخرافية أو حكايات الجن، وترجع أهمية هذه الأبحاث؛ إلى أنها ربما كانت الأولى لوضع قواعد عامة لقص الخرافي الجمعي الذي يعد بالنسبة إلى القص الفردي بمثابة اللغة بالنسبة للكلام على حد تعبير دي سوسير[4].

إن بحث بروب الذي تناول جهد سلفه[5]، بالنقد سار بالتحليل الشكلي

(1) هذه العناصر التي أشار إليها جاكبسون، هي عناصر العملية الإبداعية حيث تتكون من ثلاث عناصر لا يمكن ذكر احدها دون ذكر الآخر، وهي: (المرسل، الرسالة، المرسل إلية).

(2) ينظر: رويرت شولز، المرجع السابق، ص 109 ـ 110، وعز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 282.

(3) ينظر: عدنان علي النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999م، ص 45.

(4) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 16.

(5) يقصد بسلفه أي من سبقه، ويُقال أن العالم الفرنسي (بيديي) ينسبُ إليه بعض =

لقصص شوطًا كبيرًا، يُعد البداية الحقيقة لمرحلة جديدة من تاريخ «علم القص»، حيث وضع أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية الحكائية الخرافية الروسية[1].

يعد كتاب (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، لبروب حصيلة هذا التخصص والذي أثار ضجة كبيرة لدى ترجمته إلى الانجليزية عام 1985م وذلك؛ لأن مفكرًا كبيرًا مثل شتراوس فقد كان قد أخذ في معالجته الأساطير بمنهج شديد الشبه بذلك المنهج لبروب، ونشر كتابه عن (الانثربولوجيا البنائية) مما جعل بعض النقاد يعتبره امتدادًا لمنهج بروب[2].

لقد درس بروب محاولات تبويب القصص الخرافي ووجد أن معظم التبويبات التي سبقته[3]، قد انصبت على الموضوعات والعناصر بناءً على دراسة مستفيضة لمائة قصة روسية، ووجد أن الوظائف[4] التي تقوم بها

= الباحثين ريادة الدراسات البنيوية للقصص في كتابه (الخرافات)، حيث أعتبر أن القصة كيانًا حيًا، وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل أن يحافظ على حياته، فهو توقف عند هذه وذهب إلى عقد مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة، دون أن يهتم بتحديد هذه العناصر، ووصف الكيفية التي تعمل بها، وهو ما قام به فلاديمير بروب فيما بعد في كتابه (مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية)، للاستزادة راجع: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1994م، ص 18.

(1) المرجع السابق، ص 19.

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 100، ونبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 17.

(3) ومن هؤلاء: فسلوفسكي، واعتبر بروب تمييزه بين الموضوعات والحوافز لم يعد قابلًا للتطبيق، وأما بيديي حيث أكد بروب على استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة، وعدم عزلها عن العناصر المتغير، وأما فولكوف فقد ارتكب حسب رأي بروب خطًا عندما جعل من الموضوع وحده ثابتة، ونقطة انطلاق في دراسة القصة وذلك؛ لأن الموضوع وحدة مركبة وليس وحدة مبسطة، وهو متغير وليس ثابتًا، راجع: عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 19.

(4) حيث قدم بروب في دراسته هذه قائمة من الوظائف ومن أهمها: «الابتعاد، التحريم، ارتكاب المحرم، السؤال، البيان المضاد، الخديعة، التواطؤ، التوسط، =

الشخصيات ثابتة بينما تتغير الشخصيات فقط، وهذا ما قاده إلى تعريف الوظيفة[1] قبل بدئه بدراسة الوظيفة في القصص، ووضع قوانين بنية الحكاية[2].

فبروب حسب رأي نبيلة إبراهيم في كتابها (فن القص في النظرية والتطبيق)، يقترب في تحليله من البنيويين عندما يفرغ من التحليل الأفقي ويتجه إلى التحليل الرأسي، جامعًا بين المتعارضات في شكل حزم دلالية، فمغامرة البطل مثلًا لا تبدأ في الحكاية إلا الشعور بنقص أو تهديد والنقص قد يكون ماديًا، وقد يتمثل كذلك في غياب أحد أفراد الأسرة، وسواء بدأت الحكاية بنقص أو تهديد فإنها لا تنتهي إلا بزوال أسباب النقص أو التهديد.

ومعنى هذا أن هناك بنية أساسية في هذين النقيضين، تجمع بين النقيضين وهما التهديد أو النقص وزوالهما، وعلى هذا النحو تجتمع وحدتا انهزام البطل أمام القوة الشريرة وانتصاره، وكذلك وحدتا تسلط القوة الشريرة ثم القضاء عليها، ووحدتا خروج البطل وعودته[3].

ويعطينا هذا الرأي من نبيلة إبراهيم صورة جلية عن مساهمة بروب في وضع لبنات الثنائيات الضدية، التي أُغرقت فيها البنيوية فيما بعد التي أسسها بروب متزامنًا مع جهود ناقد بنيوي آخر وهو (شتراوس).

= بداية العمل المضاد، الرحيل، عمل الراهب الأول. . . .، الخ» حيثُ أنه حددها في عدد محدود من الوظائف لا يتجاوز أحدى وثلاثين وظيفة في تلك المجموعة من الحكايات الشعبية أي مائة حكاية، حيث رأى أن هذه الوظائف مترابطة وإن اختلفت الشخصيات التي تقوم بها. للاستزادة راجع: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 79 ـ 81، وصلاح فضل، المرجع السابق، ص 92، ونبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 18.

(1) عرّفها بأنها «ما تفعله الشخصية من وجهة نظر أهميتها من أجل مجرى الحدث»، أو «إنها الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية «وهذا الأخير حسب ترجمة صلاح فضل. ينظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 79، وصلاح فضل، المرجع السابق، ص 91.

(2) ينظر: يُمنى العيد، المرجع السابق، ص 19.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 18.

رابعًا: كلود ليفي شتراوس[1]

ومن أهم إسهاماته أنه نشر كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) في باريس سنة 1948م، حيث درس فيه عن علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية، حيث حدد أن الهدف من دراسته هذه هو ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن هو مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية[2].

وهذا يقودنا إلى أن شتراوس قد اعتمد اعتمادًا واضحًا على فكرة تقابل اللغة والكلام التي نادى بها رائد البنيوية الأول، حيثُ أننا نحس أنه ينقل كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي.

فليفي شتراوس يتحدث مثلًا عن الوحدة (سلوكًا كانت أو نظامًا اجتماعيًا أم وحدة لغوية)، التي تعد في حد ذاتها نظامًا مغلقًا ومتجانسًا من الإشارات، ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعًا لإشارة أخرى، ولا يكتشف مغزى هذه الإشارات إلا عندما تتحد داخل نظام كلي، وهذا الكلام كما نلاحظ يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دي سوسير[3].

---

(1) كلود ليفي شتراوس عالم أنثروبولوجيا ولد في بلجيكا عام 1908، درس العلوم في مرحلة متأخرة، وبعد أن درس القانون لفترة قصيرة في جامعة باريس، لكنه حصل علي إجازة الفلسفة عام 1932، ارتحل إلى البرازيل عام 1934 مما أتاح له رحلات دراسة ميدانية في أدغال البرازيل خلال توليه منصب أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة سان بولو، وهناك قام بدراسة عدد من القبائل البدائية، فكانت مهادًا لأفكاره التي تطورت فيما بعد، ترك فرنسا بعد سقوطها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي، والتقى هناك برومان جاكبسون مما قاده للاهتمام بعلم اللغة البنيوي، اهتم بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة بنيويًا وله كتب منها): الأنثروبولوجيا البنيوية (، (مقالات في الإناسة)، (الفكر البري)، (الأسطورة والمعنى).

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 214.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 33.

وكما نلاحظه بأنه قد طبق المنهج الصوتي عند سوسير على دراسته الأنثروبولوجية فيرى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف في الصوتيات في أنها عناصر للدلالة، كما أنه لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط في نظم خاصة كالحروف تمامًا[1].

وهو بهذا يستلهم صرخة علم اللغة السوسيري في دراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، ويقدم كما يقول كللر: «أشمل وأروع نموذج للتحليل البنيوي ظهر حتى الآن[2].

وله كتاب آخر بعنوان (ميثولوجيات)، يعمد فيه إلى محاولةٍ لجمع أساطير[3] قارات أمريكا الشمالية والجنوبية؛ بغرض إظهار علاقاتها وإثبات قواها الموحدة للعقل البشري ووحدة منتجاته[4].

إن شتراوس يرى أن الأساطير كلام (نظام رمزي) الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية، ومن ثم فإن جزءًا من اللغة (مجموعة جمل) يمكنها أن تعرفنا نظام اللغة كله، فإن الأساطير كذلك حيث هي لا تُمثل سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يُعتبر كاللغة بالنسبة لمظاهر القول المتعددة، وهذا النظام يهدف العالِم في دراسته إلى البحث عن بنيته محللًا الأساطير التي تعد مظاهر تنفيذية محددة له[5].

وقد كانت مساهمة شتراوس المهمة في الدراسات اللاحقة تتمثل في نظريته التي تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 218.
(2) ينظر: الشعرية البنيوية، جوناثان كللر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص 63.
(3) ومن تلك الأساطير التي طبق عليها شتراوس منهجه البنائي (أسطورة أوديب)، للاستزادة راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 238.
(4) ينظر: جوناثان كللر، المرجع السابق، ص 63.
(5) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 216 وما بعدها.

التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة المبنية على أساس من هذا التكامل[1].

ومن هذه الرؤية ينطلق التحليل البنائي في تفتيت العمل الأدبي وتحليله إلى تلك الثنائيات، مثل: (الموت والحياة، والنقص والكمال، والهرم والشباب، والنور والظلام)، وإلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها وقد تأثر شتراوس في ثنائيات سوسير كما اشرنا في الدراسات الصوتية في صياغة نظريته هذه[2].

أما المنطلق الفكري لهذه الثنائيات ترجع وتعود إلى الخلفية الفكرية لشتراوس القائمة على أبحاثه المستفيضة في دراسة المقابلة بين الطبيعة والحضارة.

ويرى كلود ليفي شتراوس، أن المنهج البنياني (الألسنيات، أو الإناسة)، يقوم على تعيين أشكال ثابتة في صلب مضامين مختلفة، أما التحليل البنياني، فهو يقوم على البحث عن مضامين متواترة خلف أشكال متبدّلة[3].

إذن فهو يفرق بين المنهج وتحليله، وهذا يدفعنا إلى القول بأنه ينقد ويعيب على النقد الأدبي البنيوي؛ لأنه ينحصر النقد ضمن نسبية متعادلة بين الدراسة التي تتناول ذلك العمل بالتحليل وبين فكر المحلّل نفسه، وسأشير إلى ذلك بالتفصيل في المبحث الذي يتناول البعد النقدي للمنهج البنيوي.

مفاهيم البنيوية

وسنقف عند أهم المبادىء أو المفاهيم التي أشاعتها البنيوية وكان لها حضورها على المستوى النقدي التطبيقي، ومن أبرزها:

---

(1) ينظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص 44 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص 45، وصلاح فضل، المرجع السابق، ص 215 ـ 219.

(3) ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 477.

1) اللغة والكلام Langue, Parole

قد نهض المشروع البنيوي مرتكزًا على علم اللغة الحديث ومنطلقًا من تمييز دي سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته[1].

إن الفصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلًا لغايات الدراسة العلميـــــة، ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل والكلام هو الجزء 00 واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامّة التي تتحكم في إنتاج الكلام، وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية. أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخّص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد[2].

2) نظام العلاقات Relations system

أمّا المبدأ الثاني لعلم اللغة الذي استند إليه البنيويون فهو أن اللغة نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدّد عناصرها على أساس شكلي وتخالفي. ولعل أهم الدروس في الثورة «الفونولوجية» بالنسبة لليفي شتراوس، هو رفضه التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، وتركيزه بدلًا من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر. فالوحدات ليست كيانات مستقلة بذاتها، وإنّما هي عُقَدُ تلتقي عندها سلسلة من الاختلافات، تمامًا كالنقطة الرّياضية التي ليس لها مضمون في حد ذاتها، وإنما يتحدّد مضمونها على ضوء علاقتها بغيرها من النقاط[3].

إنّ فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل البنيوي

---

(1) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص 26.

(2) معرفة الآخر، ص 44.

(3) كلر، ص 28 0 ـ 29.

جميع أنواع الظواهر الاجتماعية والثقافية. وتتجلّى أهمية هذا المبدأ أيضًا في أنه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية. فاللغة، وفق ذلك، نظام من الوحدات المتداخلة العلاقات، وقيمة هذه الوحدات وهويتها، تتحدّد طبقًا موضعها في النظام، وليس طبقًا لتاريخها[1].

ومن هنا برزت علاقة البنيوية بالعلوم الطبيعية كالرياضيات والفيزياء والبيولوجيا. فالرياضيات تقوم بدراسة العلاقة، وأهم ما يميز البنيوية هو قولها بالعلاقة بدل الكينونة. يقول غارودي «وبالفعل إن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة. والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء. فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له. ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها. فهي أشكال لا جواهر»[2]. أما في الفيزياء فترتبط علاقة البنيوية بالفيزياء في مفهوم السببية خاصة، وذلك إذا علمنا أن الشرط الأساسي لمفهوم البنية، هو أن يتم استنتاجها عقليًا، فهي إذن ذات طبيعة عقلية. أما البيولوجيا فهي باهتمامها بالعضو الحي تهتم كثيرًا بقضية الضبط الذاتي، وهذا من المميزات الأساسية للبنية، باعتبارها تقوم بضبط عناصرها بشكل ذاتي كما أوضح جان بياجيه[3].

3) التزامن والتعاقب: Synchronic and diachronic

ومن الثنائيات الأخرى التي طرحها دي سوسير وطوّرها البنيويون ثنائيـة (التزامن) و(التعاقب). فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية. أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدّم العنصر الذي يعبر عنه أحيانًا بانفتاح البنية على الزمن. فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن، وبهذا تكون الدراسة التزامنية دراسة وصفية وثابتة ومستقلة عن جميع الظواهر

(1) كلر، ص 30.

(2) روجية غارودي، فلسفة موت الإنسان، ص 13.

(3) البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، 1971 ص 89.

والمتغيرات. أما دراسة المتغيرات المتحققة في اللغة ومتابعتها خلال الزمن فيندرج تحت التعاقب وبهذا تكون الدراسة التعاقبية دراسة تاريخية. وبعبارة أخرى فإن (التزامن) هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلًا جدًّا ينحصر في الحدود الدنيا، أما (التعاقب) فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن. ولو أردنا ترجمة هذين المفهومين إلى لغة النقد لقلنا إن ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية:

أ ـ العلاقات التركيبية (التتابعية) Syntagmatic

وتتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية.

ب ـ العلاقات الاستبدالية Paradigmatic

وهي العلاقات التي تحدد إمكانية الاستبدال، والتي تنطوي على أهمية خاصّة في تحليل النظام. إنَّ معنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات[1].

4) الحضور والغياب: Presence and absence

إذا كان الدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصّور الذهني، فإن المدلول هو الجانب الذهني للدال (للصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية مع التصّور الذهني أو هي الكل المتآلف من دال ومدلول. وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية إلا ان اتحادهما يؤلف بنية الدلالة، وكأن الدلالة هي علاقة تتحقق من تآلف الدال والمدلول. وقد ظهر التطوير الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى دي سوسير فيما سمي بعلائق الحضور والغياب. وقد مثلتها جهود البنيويين في البحث الدلالي عن

(1) كلر، السابق، ص31.

ظاهر النّص وباطنه، بَلْهَ قراءة النصوص في مستوياتها الأفقية والعمودية، أو في نسقها الظاهري وعلاقاتها العميقة. وقد شهد مفهوم الدال والمدلول دفعة جديدة على يدي كل من الناقد رولان بارث R.Barthes والفيلسوف والناقد النفسي جاك لا كان J.Lacan اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعًا (دوالًا (أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركّبة. وهذا حرّر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرّة)، وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول (حالة غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة[1].

وعلامات التأليف تتحرّك (أفقيا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وقد تكون الصلة بين هذه الوحدات صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر، مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن. وهذه علاقات (حضور) لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة. أما (الاختيار) فهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي[2].

وإذا كان المدلول يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارىء ثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة، وذلك كله يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية: حضور وغياب، وجود ونقص[3].

(1) (Scholes,R: Semiotecs and Interpretation, Yale univ. press, New Haven, 1974,p.147).

(2) See: Barthes, R: Elements of Semiology, (tran.by A. Lavers and C. Smith) Hill and wary., New York, 1983, p.58.

(3) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، جدّة، النادي الأدبي والثقافي، 1985، ص 46.

مستويات النقد البنيوي

م تُبتدع البنائية هذه النظرية، بل كانت لها إرهاصات قوية منذ ما يقرب من نصف قرن، ويبدو أن سيادة الروح العالمي في منهاج الدراسات الإنسانية كان لها أثر بالغ في حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في التحليل البنائي بشكل مبكر.

ولعل من أهمهم (رومان انجاردن)، الذي نشر كتابه (العمل الفني الأدبي) عام 1931م بمدينة هيل، ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نُشر في طوبنجن عام 1968م، وقدم رومان نظرية كاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجًا بنائيًا؛ لخلطها ببعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوي للعمل الأدبي[1].

فمثلًا المستوى الأدنى أو الأول عنده كان هو المستوى الصوتي الحسي اللغوي، وهو يحمل قيمًا أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له وهو الخاص بالدلالة اللغوية، ويعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي؛ لأنه يكّون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء؛ لأن دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع[2].

ونتجاوز تلك المستويات السابقة، إلى أن نصل إلى تقسيمات النقاد للمستويات على النحو التالي[3]:

أولاً: المستوى الصوتي، حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع، ويتم معرفته من خلال الصوتيات.

ثانيًا: المستوى الصرفي، وتُدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 319.
(2) المصدر نفسه، ص 319 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص 321 وما بعدها، وفائق مصطفى وعبد الرضا، المرجع السابق، ص 183 وما بعدها.

التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كل ما يُبنى عليه علم الصرف.

ثالثًا: المستوى المُعجمي، وتُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها، بمعنى أنه يبحث في دلالة الكلمات اللغوية.

رابعًا: المستوى النَحوي، وتُدرس فيه تأليف وتركيب الجمل وطُرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو أسمية أو شبة جملة.

خامسًا: مستوى القول، وذلك لتحليل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

سادسًا: المستوى الدلالي، وذلك يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

سابعًا: المستوى الرمزي، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولًا أدبيًا جديدًا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يُسمى باللغة (داخل اللغة).

إن الناظر إلى هذه المستويات يجدها كلها تتصل باللغة، فهي تنطلق من اللغة وتُطبق عليها، واللغة كما نعرف لا تحتمل الاتساع والتحدد كما في مناهج النقد الأخرى ومن هنا تنبع عملية هذا المنهج وتعامله الدقيق مع النصوص الأدبية[1].

فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات في نفسها أولًا،

---

(1) ينظر: حسام الخطيب، مقال بعنوان: البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، العدد 182، حزيران، 1986م.

وعلاقتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانيًا هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة[1].

منطلقات التحليل البنيوي

لا بد لنا في هذا المبحث من رسم بعض الخطوط الأساسية والعريضة التي يطرحها التحليل البنيوي على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري وهي كالتالي[2]:

أولاً: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تُعنَى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي، في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي؛ لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية.

ونفهم من ذلك أن البنيويين ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو بالأديب وأحواله النفسية، ويرى الباحث أن سبب هذا المنطلق؛ لأنهم يرون في أن العمل الأدبي له وجود خاص وله منطقه ونظامه وله بنية مستقلة سواء أكانت عميقة أو تحتية أو خفية، فهو مجموعة من العلاقات الدقيقة.

وبذلك فإن المنهج لا يحارب ولا يهاجم المناهج الأخرى بل هذا كان

---

(1) وهذا يقودنا إلى الفرق بين الشكلية (مدرسة براغ) وبين البنيوية، حيثُ أن البنية المتكاملة في الشكلية تتمثل في تضافر الوحدات الجزئية وعناصر الكتابة الأدبية، وتلاحم هذه العناصر وتلك الوحدات ونموها حتى تكون البنية الكلية، بينما البنيوية فالبنية عندها تتمثل في تصورها خارج العمل الأدبي، وهي تتحقق في النص على نحو غير مكشوف بحيث تطلب من المحلل البنيوي استكشافها.

(2) ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 182 وما بعدها، وحسام الخطيب، المرجع السابق، وغسان طعمه، مقال بعنوان: البنيوية في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، العدد 180، نيسان، 1986م، ص 342، وإبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 82.

ظاهرٌ للقرّاء، ودليلي في ذلك مثلًا السيميولوجية فهو منهج لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزًا لنظم عقلية مجردة، فهنالك إذن علاقة بين البنيوية والسيمولوجية فهما كلمتين في الحقيقة مترادفتان، فتعريف السيمولوجية السابق يصلح تعريفًا للبنيوية، كما أن النقد البنيوي أو علم الأدب البنيوي بتعبير أدق فهو ليس إلا فرعًا من السيمولوجيا، كما أن دي سوسير لم يكن منكرًا للقيمة التاريخية بل كان يرى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة، فمعرفة النظام يجب أن تسبق معرفة التغيرات التي تطرأ عليه.

وربما أن المنهج البنيوي يحاكم التاريخ؛ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد، مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام ونحن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معًا؛ لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير تجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية.

ثانيًا: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملًا أدبيًا، وهنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم.

ويمكن القول بأن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها؛ لأن ذلك يُعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي، وهذا مما يجعل التحليل البنيوي مميزًا عن سائر المناهج؛ لأنه هو الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي.

ثالثًا: يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، فهو جوهرها، فبعضهم يسمي تلك البنية (نظام النص) أو (شبكة العلاقات) أو (بنية النص)، وحين التعرف عليها لا يهتم التحليل بدلالتها أو معناها، بقدر ما يهتم بالعلاقات القائمة بينها.

ولهذا يرى بارت وتودوروف، وهما من أبرز روّاد المنهج البنيوي أن

هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته؛ لأن عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النص، غدت بديلًا عن عقلانية الشرح والتحليل[1].

رابعًا: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تمامًا عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب...الخ؛ لأن الأدب لا يقول شيئًا عن المجتمع أما موضوع الأدب فيكون هو الأدب نفسه.

خامسًا: للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والأفكار والمعاني والبعدين الذاتي والاجتماعي، وبعد عملية التخليص أو الاختزال يتم التحليل البنيوي أو تحليل النص بنيويًا من خلال دراسة المستويات السابقة الذكر.

سادسًا: ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات، فمثلًا يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقف، والنبر، والمقطع، أما تحليل التركيب فتتم دراسة طول الجملة وقصرها وهكذا مع كل مستوى أو تحليل.

سابعًا: إذا كانت البنيوية تختزل النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضوع أو الإطار الزماني أو المكاني أو البعدين الذاتي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ فيجيب البنيويون أن النص يحاور نفسه، والقارئ هو الكاتب الفعلي للنص.

بمعنى أن البنيويين يرون بأن القارئ ليس ذاتًا، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءته السابقة وبالتالي فإن قراءته للنص ورد فعله إزاء النص تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قرّاءً عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد.

---

(1) المقصود بالشرح هنا هو دراسة علاقات النص، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي.

ومعنى هذا بأن هؤلاء القرّاء يقومون (بترجمة) النص وهذا كما يرى بارت[1]، لكن النص يبقى هو النص ولهذا فإنه يحاور نفسه.

النقد البنيوية

يقوم النقد البنيوي على تحليل النصوص، وذلك ليحلل هذه الأعمال وهو بذلك يحاول تفسير النص نفسه، دون أن يلجأ إلى ما يدور حول النص من تاريخية أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية[2].

وليس هذا التفسير يُعبِّر عن قصور الأدب في التعبير عن نفسهِ، ولكن هو اكتشاف لغة ثانية تختلف عن اللغة الأولى، أي اشتقاق أو توليد معنى معين اشتقاقًا من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه.

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالًا، إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع الجمل فهي ناقصة ولا يُكمّلُ أيُّ نظامٍ للمعنى ووظيفته أن لم تعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكاتب عالمًا فإن الناقد يجرب أمامه ما سبق أن جربه الكاتب أمام العالم، أي أنه ينبغي أن يرى نفس الاتجاه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية نظرًا؛ لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه، كما أن معيار العمل النقدي هو الدقة[3].

---

(1) ويرى بارت بأن لا توجد إلا قيمتان أدبيتان وهما: القراءة والكتابة، أو الكتابة القراءة، ومعنى هذا بأن الكتابة تقرأ القارئ، فالنص يتكلم طبقًا لرغبات القارئ وخبراته، إذن فالقراءة والكتابة هما وجهان لحقيقة واحدة، فالمهم هو الحوار المستمر بين القارئ والنص بغض النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستمد من القراءة.

(2) إن في النقد اتجاهان سائدان وهما: سياقي وهو الذي يدرس النص بسياقه التاريخي أو الاجتماعي، ونصي وهو الذي يدرس النص نفسه دون أن يلجأ إلى سياقه الخارجي، وكان النقد البنيوي من هذا الاتجاه، وقد أشرتُ إلى ذلك عندما تحدثت عن أنواع السياق.

(3) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 327 وما بعدها.

وهكذا فإن الناقد كي يقول الحقيقة لا بد أن يكون دقيقًا في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي[1].

وأما على الصعيد النقدي فتهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص، أي بنيته الأساسية ومن ثَم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب[2]، ولهذا فإن وظيفة النقد البنيوي تنحصر في قضية التذوق والفَهم، والسبب في ذلك؛ لأنها تدعو إلى نقد النص نفسه دون اللجوء إلى سياقه الخارجي، فهي تدعو بذلك إلى تذوق النص وفَهم العلاقات الداخلية التي يتكون منها النسق أو النظام.

كما أن النقد البنيوي يدفع بالناقد إلى ضرب من الوضعية الأمر الذي جعله يتخلى عن النظر إلى الأثر الأدبي نظرة مرتبطة بتاريخهِ الاجتماعي أو النفسي، وهذا يدل على وجود رغبة قوية لدى الناقد على اعتبار الأثر الأدبي مقال أو خطاب، أو حديث يخضع لمعايير التحليل البنيوية[3].

وأن النقد ولغويته منطقية يقوم عليها ويعتمدان على علاقة لغة الناقد بلغة المؤلف الذب يحلله، وعلاقة لغة هذا المؤلف المفقود بالعالم نفسه، واحتكاك هاتين اللغتين هو الذي يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهه الشديد بنوع آخر من النشاط الذهني، الذي يعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق، ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى ما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذٍ اكتشاف الحقائق بل تبحث عن الصلاحيات[4].

فالتحليل البنائي لا يقوم بوصف الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة وإنما يحاول إبراز كيفية تركيبه، والمعاني التي تكتسبها عناصره تتألف على هذا

(1) المصدر نفسه، ص 328.

(2) ينظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 193.

(3) ينظر: سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1990م، ص 134.

(4) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 382 وما بعدها.

النحو فالشكل عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه، وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكشف لنا أبنية العمل الأدبي[1].

ونلحظ مما سبق بأن النقد البنيوي قد أخذ طابع التحليل وليس التقييم، وهذا يُعني بأن يحلل البنى والعناصر الداخلية ويفككها إلى عناصر بسيطة وينظر في العلاقات العلائقية القائمة بينها.

وهذا يقودنا إلى القول بأن جوهر العمل الأدبي هو التحليل وليس التقويم، إذ ليس من أهداف هذا النقد أن يصف عملًا بالجودة وآخر بالرداءة، وإنما هدفه الأساسي هو كيفية تركيب العمل الأدبي.

إذن فإن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء، من مثل المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها، ويرى أن الواقع الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة، فالعمل الأدبي كله دال[2].

وهذا يعني أن النقد البنيوي يعد العمل الأدبي كلًا واحدًا مكونًا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا اتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب.

ولأن البنيوية منهج وصفي، وهذا يعني أنه لا يعتمد على الناقد بقدر ما يعتمد على الوصف ولا يخلص لنتائج معينة، فإذن فهو لا يؤول إنما يعتمد على وصف الأبنية الداخلية للنص وعلاقاتها فيما بينها كما ويصف لنا الروية[3]، فكل نص له رؤية فإذا استطاع الناقد رصد تلك الروية فعندئذٍ يستطيع تحليل جزيئات البنية.

إن النص الأدبي يُمكن أن يُدرس على وفق مناهج كثيرة، قد تتفق كلها، أو بعضها في نتائجها، وأحكامِها على النص الأدبي الواحد، ويمكن القول بأن الوظيفة الأولى والأسمى للنقد الأدبي هي إنتاج معرفة بالنص

(1) المصدر نفسه، ص 333.

(2) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا، المرجع السابق، ص 182.

(3) الرؤية: هي الفكرة أو الموقف التي أراد النص أن يُعبر عنها.

الأدبي نفسه، وهذا يعني أن النقد الأدبي هو نص ثانٍ، لكنه يختلف عن النص الأدبي المدروس في كونهِ يحاول أو يؤسس لعناصر المعرفة في هذا النص[1].

وهذا يُعني أن النقد الأدبي الصحيح يمثل خطابًا أدبيًا مُؤسِسًا معرفة مستندة إلى ما في النص الأدبي المدروس من تجليات مضمونة، أو بنائية، أو لُغوية أو...، وهذا في رأيي الباحث ما يُنادي به أصحاب المنهج البنيوي فهم ينادون إلى تأسيس معرفة من ذلك النص بعزلهِ عن الخارج، وهذه المعرفة لا تأتي دفعة واحده بل تتشكل من خلال الوصف والتحليل لذلك النص، والدخول في جزئياته وعلاقاته دون النظر إلى ما حوله.

ومن هنا يتم تأسيس معرفة نقدية حقيقية بالنص، وتكون تلك المعرفة خالصة وحقيقية؛ لأنها تنظر في النص من الداخل وليس من الخارج، وعلى ما اعتقد هذا هو ما تصبوا إليه البنيوية في نقدها.

فداخل هذا الفضاء المعرفي المؤسس، لا بد من إيجاد المعنى بعيدًا عن مرجعية الواقع؛ لأنه لا علاقة بين النص كوجود والواقع كمرجع موضوعي، فالقراءة تتجلى تمامًا عن خارج النص وتعطي أهمية قصوى داخلِ ومكوناته؛ لأنه المرجعية من حيث هي رؤية متضمنة في مستوياته[2].

وبذلك فإن النقد البنيوي يعطي النص سلطة وهذا عندما نادى بدراسة النص ومحاورتهِ من الداخل، فالنص عندما يصبح مقروءًا هذا يُعني أنه يمتلك سلطة تجعله موضوع قراءة حيث، حدد المنهج البنيوي مرجعيته التي يستمد منها سلطته، وهي مرجعية أدبية أساسها اللغة بانتظامها ومدلولاتها على مستوى أنساق العلاقات داخل بنية النص[3].

---

(1) ينظر: هادي نصر، البحوث اللغويّة والأدبية (الاتجاهات، المناهج، الإجراءات)، دار الأمل، الأردن، ط1، 2005م، ص 132.

(2) ينظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 200م، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 7 وما بعدها.

فالناقد إذن لا بد من أن يدخل إلى فضاء النص أو المتن؛ لاختراق تلك البنية المتماسكة وتحليل مستوياتها المتداخلة، والنظر في العلاقات القائمة بينها، وهذا المسعى يؤكد لنا على سلطة النص التي تتأس من ذاته، ومن طريق انتظام اللغة داخله.

البعد النقدي للمنهج البنيوي

ظهرت البنيوية أول الأمر كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي قبل أن تُصبح منهجًا عامًا تستخدمه العلوم الإنسانية.

فالتحليل البنيوي للأدب كما ذكرنا فهو يعتبر النص بنية ذات دلالة، فينحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده مستبعدًا عنصرين هامين أسهما كثيرًا في الابتعاد عن أدبية الأدب هما المبدع والظرف الاجتماعي، وهذا يُعني أن البنيوية تقوم على مبدأ المثولية[1] الذي يقتصر على دراسة النص بمعزل عن أية مؤثرات كانت، ومن هنا ابتعد النقد البنيوي عن أحكام القيمة على العمل الأدبي واكتفى بالوصف وهذا ما اشرنا إليه في المبحث السابق[2].

وعلى الصعيد النقدي تهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص إي بنيته الأساسية، ومن ثَمَّ ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب[3].

وهذا يُعني أن وظيفة النقد البنيوي تنحصر ـ على ما يبدو ـ في قضية التذوق والفهم، وهذا ذكرناه سابقًا وتبدو البنيوية عاجزة حتى عن أداء هذه

(1) يقصد به أن يُصبح النص ماثل أمام القارئ، بصرف النظر عن العلاقات الخارجية فهو منهج نصي لا منهج سياقي.

(2) ينظر: محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، منشورات الاختلاف، ط1، 1996م، ص 27.

(3) ينظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 193.

المهمة لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركًا، ومن الطبيعي ألا ينتج أي نوع من الفَهم بدون تعليل لأي ظاهرة أدبية أو غير أدبية[1].

فينتج عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالًا أخرى؛ لأنه منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة، كما في الوقتِ نفسه يجعله عاجزًا عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة.

وبذلك فخرجت البنيوية بالنص من الإطار المطلق الفضفاض إلى سياق الموجود العيني، الذي ينظر إلى النص وعلاقة جزئياته متحدة مع بعضها البعض.

ومن الأمور التي تسرّع فيها رواد البنيوية إعلان انفكاك النص عن صاحبه والتأكيد على انقطاع صلة الرحم بين الأدب وواضعه، مع ما رافق ذلك من إشارة وتمجيد اسم الحداثة هو الذي جنى على المنهج النقدي ولا سيما يوم أطلق بعضهم ما يُسمى بـ (موت المؤلف)[2].

حيثُ اتسمت مرحلة النقد البنيوي بالدعوة إلى موت الإنسان (المؤلف)، وتركيز الاهتمام على البنية بوصفها الأساس الحامل للدلالة، وقد اقتضت هذه الدعوة إلغاء التاريخ بوصفه مُحتكِرًا للمعنى، فضلًا عن رؤية نسبية للعقل، تُنكِر أن يكون لهذا الأخير أيَ دور في تطور المعارف منذ عصر النهضة الأوربية حتى العصر الحاضر.

إن الثورة على الإنسان (المؤلف)، هي ثورة على جمود المعنى؛ لأن حضور المؤلف أثناء عملية تحليل النص تقود إلى إيقاف المعنى، واللجوء إلى خارجيات النص لتفسيره، وتأويل شكل النص بالرجوع إلى كاتبه، لذلك عمدَ بعض النقاد ومنهم بارت الذي شهّر بتلك المقولة، إلى إفساح المجال حركة الدلالة مع ثنائية (القارئ / النص)، وأنَ موت المؤلف سيقود إلى

(1) المصدر نفسه، ص 194.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 63.

نتيجة مهمة هي: ميلاد القارئ، وأنَ المفهوم الجديد الذي سيحل محل المؤلف هو الكتابة، التي تمتاز بكونها نسيجًا من الاقتباسات المأخوذة من المراكز الثقافية اللامتناهية[1].

وقد أسهم الطرح النقدي المعاصر في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة (موت المؤلف)، والتركيز على النص، والاعتماد على دور القارئ في كشف المعنى، واكتساب الدلالة، ومع نقاد ما بعد البنيوية أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها اللغة، ولم تعد هناك مساحات واسعة لبروز الذات المتكلمة، إذ اجتاحت اللغة المساحات كلها[2].

إلا أنَّ هناك فرقًا بين موت المؤلف في المنهج البنيوي، وموت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية، إذ يتجه الأخير نحو هذه المقولة؛ لإعلان ولادة القارئ، الذي سيحل محل الذات المبدعة، مكونًا ذاتًا جديدة في إعادة إنتاج النص، أما المنهج الأول (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بانَ النظام النصي نظام قائم بذاته، ولا يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، وإزالة المؤلف هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص وحسب، إنما يمثل أحد الشروط الضرورية لتطوير النص الحديث[3].

وبمعنى آخر: يُعدَ موت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية ـ من حيث كونه وجودًا تاريخيًا في لحظة معينة ـ لحظة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (القارئ)، بوصفه الفاعل الخاص بالنص الجديد، أما لحظة موت المؤلف في المنهج البنيوي وهو الذي يهمنا، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئًا؛ لانَ المؤلف في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام، وليس فاعلها.

وممن انساق وراء تلك المقولة من الأدباء العرب عز الدين إسماعيل،

(1) ينظر: خريطلي، مقال بعنوان: إشكالية موت المؤلف، مجلة آداب القسطنطينية، العدد 4، لسنة 1997 م، ص 286.

(2) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م، ص 153. 154.

(3) المصدر نفسه، ص 152 ـ 155.

الأدبي؛ وذلك بغية الوصول إلى تفسير يدل على قصديه الأديب (الكاتب) أو يقترب منه، فالبنيوية تزعم أن جميع أنواع المعنى يمكن إرجاعها إلى البنية أو اللغة وأن باستطاعة المرء بلوغ نوع أعلى من الموضوعية، كما أن الهدف الصريح للصناعة البنيوية هو رسم أعراف القراءة يحمل في طياته نتائج ضمنية وإزاحة التفسير عن طريق الوصف النظري وتوليد ـ على مستوى ما بعد النقد ـ مجموعة جديدة من القواعد لدراسة فكرة المعنى[1].

اتجاهات البنيوية:

انبثق عن البنيوية اتجاهات وتيارات بنيوية، كالبنيوية الشكلانية، والبنيوية التكوينية، والبنيوية الأنثروبولوجية، إذا جاز التعبير، التي برزت على يد فلاديمبر بروب V.Propp في تحليل الحكاية الخرافية (الشفاهية) تحليلًا موضوعيًا[2].

ويتضح لدى دارس المناهج النقدية أن البنيوية كانت مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلانية، والنقد الجديد، والمدارس اللغوية السابقة، وتطويرًا للشكلانية من حيث تركيزها على دراسة البنية بوصفها نظامًا مكتفيًا بذاته، متخذة من النموذج اللغوي نموذجًا مطلقًا وصالحًا للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف، ويُعتقد أن نسب البنيوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية، وبنيوية دائرة براغ، وأنثروبولوجية ليفي شتراوس، وتتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت، وتزفتيان تودوروف، وجيرار جينيت، ورومان ياكبسون[3]. وهؤلاء نهضوا بتطوير المشروع البنيوي نقديًا.

---

(1) ينظر: وليم راي، المرجع السابق، ص 137.

(2) ينظر: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، د. بسام قطوس (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط).

(3) ينظر: الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 37، وصالح هويدي، السابق، ص 111، وصلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، 1997م، ص ص 83 ـ 84.

أما البنيوية التكوينية «أو التوليديّة Genetic Structuralism فقد نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين وعلى رأسهم لوسيان غولدمان L.Goldman للتوفيق بين طروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي الجدلي الذي يركز على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عمومًا، وهو سعي لتجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص، ومحاولة لربطه بسياقه الاجتماعي، من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله. وتنطلق البنيوية التكوينية من فرضية تقول إن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين. وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها. هذا الاتجاه نحو التوازن يحافظ دائمًا على طابعه المتبدل والمؤقت، بحيث أن كل توازن مقبول نوعًا ما بين البنيات الذهنيّة للذات والعالم الخارجي، يهدفُ إلى موقف يغير أثناءه، سلوك البشر العالم، وأن هذا التغير يجعل التوازن كُلّاً كافيًا، ويولد نزوعًا نحو توازن جديد، سوف يتم تجاوزه هو أيضًا[1].

ولعل ذلك يوضح الرؤية التي تحكم طروحات جولدمان من حيث إيمانه بدينامية التغيير الذي يطرأ على الأفراد والبنى. وهو إدراك مهم لتفسير علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب من حيث التأثر والتأثير. ولأن الناس كائنات اجتماعية فإنهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية تأخذ لديهم هيئة «رؤية للعالم» لم يكن لهم دور في إيجادها. وهذه الرؤية للعالم محكومة هي الأخرى بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد[2].

وهكذا فالمنهج البنيوي التكويني يبتدئ بالبحث عن البنية الدّالة وينتهي بما يسّمى بتفسير النّص، أي وضعه ضمن ما يسميه جولد مان بالبنية الضامة التي هي البنية الاجتماعية[3].

---

(1) (محمد نديم خشفة، تأصيل النّص، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1997م، ص 57 ـ 58).

(2) (الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 43).

(3) ينظر: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، د. بسام قطوس (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط).

البنيوية في النقد العربي الحديث[1]

تلقف النقاد العرب المحدثون البنيوية مثلما تلقفوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية في منتصف السبعينيات، حيث اتضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات، وعدد من الدراسات النقدية لكل من خالدة سعيد، ويمنى العيد، وكمال أبي ديب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وسعيد علوش، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، وحميد لحمداني، وسعيد يقطين، وغيرهم[2].

ويعد كمال أبو ديب واحدًا من رواد البنيوية في النقد العربي الحديث الذين أصّلوا لها وقاموا بتطبيقها على الشعر العربي في كتابيه: «جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر، 1981م»، و«الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، 1986م». ويصرّح أبو ديب في بداية كتابه الضخم أن دراسته تلك توظف منظورًا يسهم في تشكيله عدة تيارات منها: التحليل البنيوي للأسطورة كما هي عند ليفي شتراوس في «الأنثروبولوجيا البنيوية»، والتحليل الشكلي للحكاية كما هي عند فلاديمير بروب، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية، والمنهج البنيوي التكويني النابع من معطيات الفكر الماركسي عند لوسيان غولدمان. ولعل توجها بهذا الحجم لمجموعة من المناهج قد تلتقي في أشياء وتتدابر في أشياء أمرٌ يبدو غاية في الصعوبة. فثمة بنيوية شتراوس وشكلانية بروب، وتكوينية غولدمان ذات الأصول الماركسية، وسيميائية بيرس أو دي سوسير، وهي حقول معرفية كبيرة ومتعددة المشارب الفلسفية والمعرفية. وذلك لا ينكر الجهد النقدي الضخم لكمال أبي ديب وبخاصة في المنحى الإجرائي الذي يكشف عن ثقافة نقدية

(1) ينظر: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، د. بسام قطوس (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط).

(2) ينظر: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، د. بسام قطوس (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط).

التسلية، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة، وفنون القول المختلفة، لكن هذا المطلب في الوقت نفسه يحد من انتشار الأدب؛ بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القرّاء يتحلى بهذا المستوى الممتاز الذي يخلق نوعًا من الارستقراطية الأدبية[1].

ومن ايجابياتهِ أيضًا تلك الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعّالة في تصور إمكانيات النص، وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة[2].

ولذلك يقول كما أبو ديب: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه، في اللغة لا تغير البنيوية اللغة، ولا تغير المجتمع، وكما أنها لا تغير الشعر لكنها بصرامتها وإصرارها على التفكير المتعمق والإدراك متعدد الإبعاد، والغوص في المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات يُغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل قلق، متوثب، متعصٍّ، فكر جدلي شمولي»[3].

وأشار صبري حافظ إلى الإطاحة الاستخفافية التي وجّهها أبو ديب إلى إنجازات النقد العربي الحديث في دراسة الشعر الجاهلي، حيث وضع كتابه (الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، حيث أشاد أبو ديب بالمنهج البنيوي وايجابياته، فكان أحد أعلى النقاد العرب صوتًا في الدعوة إلى اصطناع المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة الأدبية[4].

---

(1) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 184.

(2) المصدر نفسه، ص 184 وما بعدها.

(3) ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتخلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984م، ص 7.

(4) ينظر: عمر حسن القيّام، في دائرة المنهج (قراءات نقدية)، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2005م، ص 60 ـ 62.

أما عن سلبيات هذا المنهج فتتلخص فيما يلي:

1 ـ البنيوية كما يُفهم من لفظها تعتمد على بنية النص، وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللفظي والمادي؛ لتصل إلى حكم أدبي فهي وإن كانت لا تُهمل الدراسة العلائقية للألفاظ، فإنها تُهمل الوحدة الموضوعية ودوافع إبداعه وأثر المبدع فيه، ومن هنا تقع في خطر ميكانيكية التحليل[1].

ولذلك يقول جودت الركابي في مقالتهِ: «ومن هنا يجب أن نعترف بأن البنيوية أو البنائية على الرغم من عطاءاتها الأخرى، فأنها تُميت الروح إن لم تقل تقتل الإنسان، ولكي لا أكون جائرًا أُريد ألا أهمل الإشارة إلى أن البنيوية لم تُهمل تمامًا العلائق الكائنة بين العناصر اللفظية المكونة للنص، على اعتبار أن كل لفظ يُفسر من خلال علاقته بالأجزاء الأخرى، ولكن هذا التفسير يبقى في حدود المادية اللفظية المكونة للنص في حدود أنه كائن منفصل عن الإنسان، ولهذا لم تنظر إليه من خلال علاقته بالمبدع»[2].

2 ـ من الأخطار التي تواجهها البنيوية (المغالطة الشكلانية)، وتعني تلك إلى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة من عدم الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي[3].

3 ـ إن البنيوية ليست علمًا وإنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومًا بيانية وجداول متشابكة، ومن هذا المنطلق تجاهلت البنيوية التاريخ، فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها، إلا أنها

---

(1) ينظر: جودت الركابي، المرجع السابق.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص 40 وما بعدها، وجودت الركابي، المرجع السابق، وروبرت شولز، المرجع السابق، ص 21.

تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية، ولهذا فقد يكون هذا مقبولًا مع الظواهر المؤقتة[1].

ولكن بوساطة هذه الرسوم البيانية والجداول هدمت الجانب العاطفي في الأعمال الأدبية، وجعلت الأدب عقلانيًا في دراستهِ وهذا بدوره أدى إلى خروج الأدب عن غايتهِ وحشده في زاويةٍ يكون بلجوئه إليه بعيدًا عن عالم الإنسانية (الشعور).

4 ـ إن البنيوية في إهمالها للمعنى فهي تناهض وتعادي النظرية التأويلية، وإن كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني[2].

5 ـ أن على الصعيد الأدبي تُعرِّف البنيوية الأدب بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل وهذا تعريف رولان بارت وهو تعريف يُثير كثير من التساؤلات، ومنها إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر[3].

وهذا يقودنا إلى القول بأن اعتبار الكلام الأدبي ككل كلام ألسني هذا يؤدي إلى إلغاء خصائص الأدب والفن؛ لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة، وهو ما يتناقض مع دعوى البنيوية بضرورة الحرص على أدبية الأدب.

6 ـ ولعل من أهم المخاطر للبنيوية، أنها تُلغي التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر إلى التاريخ نظرة سكونية، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها[4].

---

(1) المصدر نفسه.

(2) ينظر: بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، سلسلة المائة كتاب، ط1، 1989م، ص 84 ـ 85.

(3) ينظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 192.

(4) المصدر نفسه، ص 194.

7 ـ إن التحليل البنيوي يقف عاجز أمام التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة، وهذا بدوره يؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبية وإلغاء خصوصيتها[1].

8 ـ ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص، كما لو أنه مقطوع عن موضوعهِ، مستقل عن موضوع القراءة[2].

2 ـ الأسلوبيّة

الأسلوبية مصدر من الأسلوب، من: سَلَبَ، بمعنى: انتزاع الشيء وأخذه والاستيلاء عليه[3]. وفيه أيضًا معنى ما يكون على الإنسان من اللباس[4]. وتأتي كلمة أسلوب بمعنى السطر من النخيل، «وكل طريق ممتد فهو أسلوب»[5]. والأسلوب هو الفنّ، «يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه»[6].

والأسلوبية «مصطلح مركب من وحدتين، الجذر: الأسلوب التي تعني أداة الكتابة، أو القلم، ومن اللاحقة «بات» «ics» المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية «ية» «ic» التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، ومن «أت» «S» «الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علم الأسلوب»[7] أو الأسلوبية.

(1) المصدر نفسه، 192 وما بعدها.
(2) ينظر: إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 91.
(3) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية: دار الدعوة: استانبول: ط2: مادة (سلب).
(4) لسان العرب المحيط: ابن منظور: دار الجيل: بيروت: 1988م: مادة (سلب).
(5) المصدر نفسه.
(6) المصدر نفسه.
(7) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث =

ويعرفها «ريفاتير» Riffaterre بقوله «علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية... وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصا»[1].

أما بيير جيرو فيعرفها بأنها «البعد الألسني لظاهرة الأسلوب»[2] وميشال أريفي «Michael Arriv» بأنها «وصف للنص»، حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[3].

فهذه التعريفات وغيرها تجمع على أن الأسلوبية علم ألسني موضوعي وصفي منطقة عمله الكلام/الأسلوب باعتباره «الميزة النوعية للأثر الأدبي»[4]، و«المحدد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية»[5]، والذي «يأخذ أشكالا مختلفة قد تكون عبارة أو خطابا أو رسالة أو طاقة بالفعل»[6]، حيث يعنى بدراسة تكويناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، والعلاقات الجزئية والكلية القائمة بينها بغية إدراك القيم الفنية والجمالية للخطاب، وهو ما يعني أن ماهيتها تكمن في البحث عن «كيفية تشكيل شبكة التركيب اللغوي في الخطاب الأدبي، والعمل على إظهار شعرية الخطاب أو أدبيته، ولا مجال إلى إدراك هذه الغاية، إلا بالبحث في متن الخطاب الأدبي واكتناه أسرار مكوناته الأسلوبية البنيوية والوظيفية»[7]، من دون أن «تنطق بالحكم أو تجيب عن سؤال مفاده لماذا؟»[8].

= تحليل الخطاب الشعري والسردي، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، دت، ص3.

(1) فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي، ص15.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص31.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص19.

(4) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص87.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: 35.

(7) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص19.

(8) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص5.

وكانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير[1]، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي[2] 1865 ـ 1947م فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب[3] وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة.

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبنوا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج.ماروزو[4]، ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة آنديانا بأمريكا عن (الأسلوب) ألقى فيها ر.جاكبسون محاضرته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب[5].

وفي سنة 1965م ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر ت.تودوروف[6]

(1) سويسري درس في جنيف ثم في ليبزغ ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية عاش بين (1857 ـ 1913)م. (الأسلوب والأسلوبية، المسدي، 244).

(2) هو ألسني سويسري ولد بجنيف ومات بها تتلمذ على سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية) (ينظر الأسلوب والأسلوبية، المسدي، 237).

(3) ينظر في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي ص41، والأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص38.

(4)

(5) ينظر الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص19.

(6) بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله «نظرية الأدب» (ينظر السابق ص240).

أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية[1].

ويمكن القول بأن الأسلوبية تطورت وصارت منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية، وذلك بفضل الجهود التي أعانت على ذلك، ومنها جهود «فلاديمير بروب Vladmir Propp في دراسته مرفولوجيا الحكاية الشعبية، ومن بعدها أعمال الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراذ C.Leve Strauss»، في «بنيوية العلوم الاجتماعية»، ثم ما كان من جهود المدارس المختلفة التي ظهرت في أوربا، ومنها مدرسة «براغ» التي تزعمها البولندي الأمريكي «جاكبسون» Jakobson، وقد اهتمت هذه المدرسة «بخصوصية اللغة الشعرية على أساس مغايرتها للغة العادية، وأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تلفت الانتباه إلى تركيبها الذاتي»[2].

ولا ننسى جهود المدرسة الفرنسية التي اهتمت بالنواحي الوظيفية للغة، إذ تعدّ حلقة «موسكو» نواة لها، كما أن لها أبرز الجهود التي أعانت على تطوير البحث الأسلوبي، فقد اتجهت هذه المدرسة إلى دراسة فنية الشكل الأدبي، مركزة «على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي، وكانت الحقيقة الأدبية شاغلها بصرف النظر عن أي اعتبار يبتعد عن النص ذاته»[3]، وقد كان لترجمة أعمالهم إلى الفرنسية من طرف «تودوروف Tzveton Todorov أثر كبير في إثراء البحوث الأسلوبية، وقد أكد هو نفسه ما للشكلانيين من تأثير على الأسلوبيين بقوله «ونحن مدينون للشكلانيين بنظرية الأدب التي وضعوها»[4].

ويمكن القول بأن تأثير الشكلانيين على الأسلوبيين فيما يتعلق بالتحليل الشعري قد تمثل في تغيير أكثر ما أصبح يتمثل في الـ«كيف» الأسئلة الموجهة

(1) ينظر السابق.
(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص84.
(3) عدنان حسين، قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص12.
(4) المصدر نفسه: 54.

إلى النصوص، فلم يعد السؤال يتعلق بالـ«ما هو الشيء الذي غير مجرى الأبحاث من بحث المادة إلى فحص الشكل»[1].

ولم يتوقف تأثيرهم عند هذا الحد النظري، وإنما تجاوزه إلى مسائل معرفية وعلمية ومنهجية جد دقيقة، إذ كان لجاكسبون الفضل مرة أخرى، ـ وباستفادته من أعمال كل من «سوسير» de Saussure و«مارتيني» ـ في استعمال مبكر للفونيم باعتباره أصغر وحدة لسانية دالة.

ناهيك عن جهود المدرسة الألمانية التي تجلت لدى «كارل فوسلر Karl Vossler» الذي بنى دراسته التحليلية على المطابقة بين اللغة والفن، فأطلق على «النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق 1 النظري الفردي، اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي»[2]، وأعقبت سنوات الازدهار التي عاشتها الأسلوبية بين 1960 ـ 1950 سنوات تقهقر بين 1968 ـ 1975 حتى ظن نقاد الأدب أن الأسلوبية زالت من الوجود إذ انطوت تحت لواء النقد «الذي قصر جهوده على الكاتب وأصالته في استعمال المفردات وغيرها من العناصر اللغوية البيانية مما أدى إلى زوال الأسلوبية وتهميشها مؤقتا»[3].

ثم ازدادت تراجعا بين سنوات (1985 ـ 1975)، لكنها عادت إلى الظهور من جديد بتأثير تراكم الدراسات الحديثة، وكان للمدرسة الفرنسية الفضل في اتضاح الأسلوبية وبروزها كما، وشكلا، وقد اتخذ هذا التطور منحنيين اثنين[4]:

المنحى الأول: الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص، فتألفت من ذلك مكونات الأسلوبيات التطبيقية التي عكفت على ضبط المنطلقات، وصوغ فرضيات البحث وتحديد غايته.

---

(1) ينظر: ملامح المنهج الاسلوبي في التراث النقدي، عبدالقاهر الجرجاني أنموذجًا: 26.

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص124.

(3) ورج مولينيه، الأسلوبية، تر، بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص09.

(4) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص04.

المنحى الثاني: الاستنباط الذي سوى أسس التجريد والتعميم فاستقامت معه مكونات الأسلوبيات النظرية التي انكبت على تحسس المقاربات المتعلقة بنصائح المنظرين وإرشاداتهم.

وعقب هذا الازدهار يبارك «ستيفن أولمان» Ste Phen Ullmann . استقرار الأسلوبية علما ألسنيا نقديا، إذ يقول: «إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة، ولنا أن نتنبأ اليوم بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية»[1]، وهنا استقر الأسلوبية منهجا علميا.

نستنتج مما سبق بأن الأسلوبية منهج يتعامل مع لغة النص وسيلة لفك رموز اللغة في النص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمبدع، خصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة، وقراءة النص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية، وذلك عندما تتعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة فيه، والتعامل مع التراكيب اللغوية للوصول إلى الدلالات، واستخراج المعنى، ليصل الناقد بذلك إلى دراسة واعية للنص، وبذلك تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجًا حديثًا في التحليل والنقد، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل. والأسلوبية تركز ـ بحكم نشأتها ـ على اللغة أساسًا في تحليل النص ودراسته، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال، فان الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، ويوجد فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس اللغوي، واستفادت منه، ولكنها حددت مسارها ـ فيما بعد ـ في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوية والأسلوب، ص24.

توظيفًا نقديًا وبلاغيًا.واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح النص، وتبسيط معانيه، وصولًا إلى الفكرة الأساسية فيه، ولم يلتفت اللغويون قديمًا إلى القيمة الفنية للغة، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة، إلى اللغة الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي، الأمر الذي انعكس سلبًا على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهما[1].

وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النص، وتعامل معه من خلال محيطه الخارجي، والعوامل المؤثرة فيه، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والظروف الخاصة لمؤلفه، فان النقد الحديث، ومن خلال تطور الدراسات اللغوية، ركز بشكل أعمق على العلاقات الداخلية في النص، التي أساسها اللغة، وتحليل اللغة يعني تحليل النص، لأنه لا يمكن أن تتشكل رؤية نقدية حول النص إلا من خلال فهم مكوناته، وما تتميز به هذه المكونات من خصوصيات تفرض نفسها على النص أولًا، وعلى الناقد ثانيًا.

ملامح الأسلوبية في التراث العربي

جاء النص القرآني حاملا لأبعاد دينية عقائدية، كما جاء حاملا لقيمة جمالية لغوية تؤكد الإعجاز، انبثقت من إعادة تشكيله الثابت المتناهي/ اللغة وفق أنساق لامتناهية فاجأت العرب لأنها من جنس لغتهم، ولكنها في الوقت ذاته اخترقت هذه اللغة بنمط جديد حقق الإعجاز، فكانت هذه المفارقة حافزا قويا دفع بالكثير إلى الاقتراب من هذا النص ومقاربته لاستجلاء غوامضه، والكشف عن النظام اللغوي المتفرد له، وإنتاج معرفة بمكوناته وعناصره[2].

وقد نحا النقاد في مقاربتهم للنص المقدس منحيين، الأول اتجه

---

(1) الأسلوبية، دراسة وتطبيق، عبد الله بن عبد الوهاب العمري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، 1428هـ (بحث منشور في الشبكة الالكترونية).

(2) ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي ـ عبدالقاهر الجرجاني نموذجًا: 38.

أصحابه إلى مقاربة النص المقدس انطلاقًا من تشكيله البلاغي، اعتبارًا من أنه نص قائم بذاته، لاحتوائه على تشكيل بلاغي متفرد، حيث تمحور حول دلالة استفادت من الأنساق البلاغية التي قطعت تلك العلاقة القديمة بين الدال والمدلول وقدمت علاقة جديدة، ابتعدت إلى حد ما، عن تلك المرجعية المألوفة، فارتقت باللغة إلى مستوى القداسة والإعجاز، وانطلاقًا من ههنا أمكن لهؤلاء القراء التموقع لقراءة هذا النص مستفيدين من الأدوات الإجرائية البلاغية للتنقيب والكشف عن خصائص النص المقدس الإعجازية، وأما الثاني فقد انطلق أصحابه من النظم اعتبارًا من أن النص القرآني أبدع طريقة جديدة في التعبير والتركيب، ومن هنا كان تميزه وتفرده عن باقي النصوص، حيث يتألف تآلفا كليا بانسجام عناصره الجزئية المتناسقة اتساقا لا يرقى إليه كلام يصدر عن الناس، وهذا الانسجام هو أساس القيمة الفنية للنص القرآني، وأيا كانت منطلقات هذه المقاربة، فقد استطاعت أن تقدم قراءة جمالية كشفت عن الخصائص الأسلوبية للنص المقدس، حيث وقف الإعجازيون عند ظواهر تركيبية نصية مختلفة، فاهتموا ببنية الجملة داخل هذا النص، كما اهتموا بالبنيات الصغرى، والتغير الذي يطرأ عليها من حذف أو تقديم أو فصل أو إضمار. كما بحثوا في علاقة هذه التحولات بالمستويات السياقية التي تحكم النص. وفي سبيل الكشف عن خصوصية وتفرد النص القرآني، اعتمد الدارسون على النص الشعري القديم المرجع والأساس الذي يمثل قمة الفصاحة الإنسية العربية، وقادهم الموازنة بين النصين المقدس والبشري إلى الخصائص الأسلوبية لكل منهما، ثم أخذت هذه الموازنة منحى آخر، حيث انتقل النقاد من الموازنة بين النص المقدس والبشري، إلى الموازنة بين النصوص البشرية النص القديم (الجاهلي) باعتباره يمثل النموذج الذي ينبغي أن يحتذى، والنص المحدث الذي يمثل إبداعية جديدة. لتنتهي بهم الموازنة بين النصوص البشري إلى الوقوف على خصائص التفرد والتميز لدى كل شاعر[1].

وبهذا تكون هذه الموازنة قد أطرت منهج قراءة النص عند العرب،

(1) ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي ـ عبدالقاهر الجرجاني نموذجًا: 39.

وأسهمت في ابتكار حقل معرفي دلالي لمجموعة من مجالات الاشتغال على النص كالمنهج الكلامي والمنهج الأدبي، وكانت سببا في الوصول إلى تعليلات أخرى للإعجاز غير التعليل البلاغي. من 'المقدس، والبشري «واعتبارًا من هذا يمكن القول إن النقد العربي تعامل مع النص العربي منظور أسلوبي، بل إننا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأننا نقف في المورث العربي النقدي على شكلين من أشكال الأسلوبية الوصفية[1]:

1 ـ أسلوبية النمط، وهي التي تدرس الأسلوب وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللغوي، ويمثلها في تراثنا النقدي ما دار من نقود حول أسلوب الشعر المحدث قياسا على أسلوب الشعر القديم»[2]، ويمثل الآمدي نموذجه الأمثل من خلال ما قدمه من ممارسة نقدية لأسلوب أبي تمام على وجه الخصوص، حيث كشف في نقده عن الانحرافات النوعية والكمية لأسلوب أبي تمام عن نمطية الأسلوب الجاهلي، وحدد خصائصه.

2 ـ أسلوبية (النوع): وتبحث هذه الأسلوبية في نوعية الصياغة اللغوية وتفردها، فتعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فيتم التعرف على النصوص من خلال تميزها وطريقة أدائها اللغوي، ويقدم عبد القاهر الجرجاني نماذج عديدة وناضجة لهذا الشكل من الأسلوبية، حيث حلل النصوص تحليلا أسلوبيا كشف من خلاله عن تميز النصوص تميزا نوعيا من جهة الأسلوب وأنظمته النصية»[3].

(1) ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي ـ عبدالقاهر الجرجاني نموذجًا: 40.

(2) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارًا للكتاب العالمي، عمان، الأردن1، 2007، ط، ص: 307.

(3) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارًا للكتاب العالمي، عمان، الأردن.307، ص1، 2007، ط.

وقد وردت لفظة (اسلوب) في كلام العرب منذ القدم، جاء في لسان العرب لابن منظور: «...، ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب.»[1].، بيد انّ هذه المعاني قد اتسعت عند البلاغيين والنقاد العرب؛ الذين ربطوا معناها بعدة مسارات، فالأسلوب عند بعضهم يدّل على طريقة العرب في أداء المعنى، مثلما نجد ذلك عند ابن قتيبة الدينوري (ـ 276هـ) إذ قال: «... والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطعْ وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[2]، ويبدو من هذا النص إيمان ابن قتيبة بضرورة مناسبة الشاعر بين القول ومقامه، فيطيل ويوجز بحسب اقتضاء الصياغة منه ذلك، مع مراعاة حال السامع وقت إنشاده قصيدته، وتابعه في هذا المعنى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ـ 392هـ) الذي رأى إن اختلاف القوم في نظم أشعارهم إنما هو نابع من اختلاف طبائعهم، وتركيب خلقهم[3].

ونادى بضرورة مناسبة المقال للمقام فلا يكون الغزل كالافتخار، ولا المديح كالوعيد، ، ولا الهجاء كالاستبطاء، ولا الهزل بمنزلة الجد، «فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه.»[4]..

وقد يتصل مفهوم (الأسلوب) عند آخرين بالغرض والموضوع، مثلما نجد ذلك عند الحاتمي (ـ 388هـ)[5]، والباقلاني (ـ 403هـ)[6]، وابن

(1) لسان العرب: سَلَبَ.

(2) الشعر والشعراء: 1/ 75، ينظر: تأويل مشكل القرآن: 10.

(3) ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه: 17.

(4) المصدر نفسه: 24.

(5) ينظر: حلية المحاضرة: 1 / 124.

(6) ينظر: بيان إعجاز القرآن: ، 66، 65.

رشيق القيرواني (ـ 456هـ)[1]. وربما اقترب من مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام، وذلك نجده ماثلا في كتابات عبد القاهر الجرجاني[2] (ـ 471هـ)، إذ قال: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل

(1) ينظر: إعجاز القرآن: 175.

(2) لقد تصدى عبد القاهر الجرجاني للكثير من القضايا التي شغلت الفكر المعاصر وأدعى فيها بعضهم السبق والريادة، ممهدًا بذلك لدراسة منهجية جديدة تعتمد الذوق والجمال في تناول النصوص الإبداعية، وتحليلها تحليلا ينسجم مع النظرة الموضوعية في التعامل مع الأفكار التي تحملها النصوص، ومن أبرز تلك القضايا:

1 ـ (قضية اللغة والكلام).

تلك القضية التي شغلت بال المعاصرين حتى نُصّب (دي سوسير) علما عليها، وتتلخص في الفروق الدقيقة التي تميز بين المصطلحين، وبيان العلاقة الذهنية والنفسية في حركة الدلالة اللغوية، وإقامة الروابط بين الألفاظ أصواتا وكتابة، وانطباعاتها التصورية، ووقائعها المادية، ومنعكساتها المجردة، فاللغة عند سوسير «عنصر محدد مستخلص من خصائص لغوية متغايرة الخواص عموما إنه النظام الذي أسسه نوع من الاتفاق بين أعضاء المجتمع الذي وحده يجعل الأمر ممكنا في فهم بعضهم بعضا..» (الاسلوب والاسلوبية، هاف: 35)، بمعنى إن الكلام يكون أوسع من اللغة من حيث اختصاص اللغة بفئة معينة تربط بينهم روابط محددة.

والواقع إن كلام سوسير هذا لم يكن إلا ترديدًا للقضية التي تناولها عبد القاهر الجرجاني من قبل بالدرس والتحليل، ووقف عندها في أكثر من موضع في كتابه (دلائل الإعجاز) حين ميز بين اللغة والكلام تمييزا دقيقا موضحا الفروق الأساسية بينهما، فذكر إن اللغة مختصة بالكلمات المفردة ومعانيها» (نظر: دلائل الإعجاز: 94 ـ 95)، وإن العلم بهذه المعاني «لا يعدو أن يكون علما باللغة، وبأنفس الكلم المفردة، وبما طريقه الحفظ دون ما يستعان عليه بالنظر، ويوصل إليه بإعمال الفكر» (دلائل الاعجاز: 360)، وإن «الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض» (دلائل الاعجاز: 469)، وأشار إلى أن الكلام هو وسيلة الإنسان في التعبير عن أغراضه ومقاصده، قال: (وجملة الأمر، إن الخبر وجميع الكلام معانٍ ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي به قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض...) (دلائل الاعجاز: 461)، ولعله انطلق في هذا من مسلمة أساسية مفادها إن اللغة مشتركة بين أصحابها، فلا يقع في =

= ألفاظها تمايز بينهم، وإنما يقع في الكلام ونظمه، أي الأسلوب.

2 ـ عملية الصياغة الأدبية:

ومثلما تطرق عبد القاهر إلى الفروق بين اللغة والكلام تطرق إلى العلاقة الذهنية النفسية في عملية الصياغة الأدبية ورأى إن المتكلم يصير الكلمات في نفسه، ويقلبها في عقله قبل أن يصدرها إلى المتلقي، قال: «وإذ كان لا يكون في الكلم نظم ولا ترتيب إلا بأن يصنع بها هذا الصنيع ونحوه وكان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء ومما لا يتصور أن يكون فيه ومن صفته بان ذلك الأمر على ما قلناه من ان اللفظ تبع للمعنى في النظم، وإن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس وإنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم...» (دلائل العجاز: 98)، وهذه نظرة ثاقبة من إنسان كرس حياته من أجل العلم، والتعلم، مما يجعلنا على يقين بأصالة الفكرة الأسلوبية بزيها العربي.

وهذا يعني إن دراسة الأسلوب تتطلب أن نبحث في اللغة عما ليس بلغوي وهو الزيادة المؤثرة فيه ومع إن هذه الفكرة قد رسخت في فكر عبد القاهر الجرجاني ـ منذ القدم ـ .

3 ـ تقنية تراسل الحواس:

نجد كثيرًا من المحدثين يضيقون ذرعا بمصطلحات التراث العربي، ويؤثرون مصطلحات جديدة تتوافق ـ بحسب رأيهم ـ مع متطلبات الحداثة والمعاصرة، ومن تلك المصطلحات (تراسل الحواس) التي جاءت به المدرسة الرمزية، وتعني به وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، ومن ثم «الخلط بين وظائف ومعطيات الحواس الخمس وتداخلها» (في النقد الادبي الحديث: 78)، من أجل «خلق جو غامض يوحي بأحاسيسهم وأحلامهم، ورؤاهم الغامضة» (في النقد الادبي الحديث: 78)، ولعل هذه الفكرة هي ما أشار إليها بلاغيونا ونقادنا القدامى، حينما وقفوا على نصوص ذاب منشؤوها في أحضان الطبيعة وما فيها من رياض وأزهار وأشجار مثمرة، ومن الأمثلة التي طرقها عبد القاهر قول الشاعر:

عسل الأخلاق إذا ما ياسرته   فإذا عاسرته زقت السلعا.

علق عليه عبد القاهر:

«إنما المعنى إنك تجد منه في حالة الرضا والموافقة ما يملؤك سرورًا وبهجة حسب ما يجد ذائق العسل من لذة الحلاوة» (اسرار البلاغة: 68)، واصطلح عليه بـ (التشبيه العقلي) (ينظر: اسرار البلاغة: 69)، في حين يعده أصحاب =

= المدرسة الرمزية من تراسل الحواس.

4 ـ مصطلح الفجوة (مسافة التوتر).

وثمة نظرة أخرى جاء بها المحدثون تتعلق بالاستعارة، إذ قال عدد منهم إن الاستعارة تكمن في خلق فجوة بين «كونين تصوريين ولغويين» (في الشعرية: 133)، وإنه لا بد إن ينقل المعنى الاستعاري من معنى آخر يرتبطان بصلة معينة، أو مثلما يقول (ماكس بلاك) إن الفجوة في النظريات الحديثة للاستعارة تتعلق بـ (الابتكار الملائم لهذه النقلة) (في الشعرية: 133)، وتتشعب المصطلحات عندهم فتارة هي (مسافة التوتر)، وأخرى (التنافر الدلالي)، وتارة ثالثة (الانفصام الإشاري) (ينظر: في الشعرية: 133 ـ 134)، وهي كلها تتعلق بالنظرة الحديثة للمفهوم الاستعاري، ولعل هذه النظرة كلها موجودة في كتابات عبد القاهر الجرجاني حين حد الاستعارة بقوله: «أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على إنه اختص به حين وضع ثم يستهله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية...» (اسرار البلاغة: 29، وقال: «وإما المجاز [والاستعارة منه] فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضع لملاحظة بين الثاني والأول (ينظر: أسرار البلاغة: 325).

5 ـ قضية اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون):

ومن القضايا الهامة التي تناولها المحدثون قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون وجدلية العلاقة بينهما، ففي حين قصر بعضهم الأسلوب على الشكل كما هو الحال عند الشكلانيين الروس مثلًا، اختلط الأمر على غيرهم، فـ (كراهام هاف) مثلًا يصرح: «إن كلا من طبيعة هذه القضية، ومحدودية معرفتي تقف حائلًا دون الاستمرار في مناقشة هذه المسألة» (الأسلوب والأسلوبية هاف: 23)، بيد أنه يرى إمكانية إنقاذ مفهوم الأسلوب بوساطة ثلاث طرق: «...

1 ـ لا حاجة لإثبات وجود شيء اسمه الأسلوب، بل يكفي اصطلاح طبيعي ومناسب للاستعمال وإن الجميع يعرف عمليا عما يدور الحديث.

2 ـ يمكن للناقد أن يذكر مبدأ إن التعابير المختلفة شكلا تختلف في المعنى دوما كما فعل آي. أ. ريجاردز في كتابه (التفسير في التعليم)، وقد يحتاج ذلك شيئا من البراعة في إبداء الآراء ولكنه من الممكن ترسيخ الموضوع بما يناسب الأغراض الأدبية.

3 ـ ويمكن للناقد أن يتقبل هذا المبدأ على إن اختلاف الشكل هو دائمًا اختلاف المعنى، ولكنه يستطيع مع ذلك إنكار مبدأ اختلاف الأسلوب، فهو لم يختلف =

....

= وإنما أصبح مصنفا ضمن المعنى. إن الأسلوب جزء من المعنى ولكنه جزء يمكن أن يناقش بصورة مناسبة وبدرجة معقولة» (الأسلوب والأسلوبية (هاف: 23).
ومن هنا يتضح قصور الأسلوبين في تصور مفهوم الأسلوب، في الشكل كان أم في المعنى، حتى حدًا ببعضهم إلى الدعوة لإلغائه أو أن يصبح (بناء افتراضيا عديم الفائدة) (الأسلوب والأسلوبية (هاف: 23)، إن الأسلوبيين المعاصرين يدركون أهمية الأسلوب في عملية الصياغة الأدبية ولكنهم ينكرون استقلاليته عن المعنى، أو يعدونه بناءً افتراضيا لا يمت إلى الواقع بصلة، وهم مخطئون في كلا الحالتين، وإنما هو على ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني حين رأى ان الأسلوب يتمثل في الصورة الناشئة عن ائتلاف اللفظ والمعنى معا، وعدّ (الأسلوب) عنصرًا ثالثا بجنبهما، قال: «وذلك إنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا اللفظ والمعنى ولا ثالث، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة، وأن لا يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك زعموا يؤدي إلى التناقض، وأن يكون معناها متغايرًا وغير متغاير معا...» (دلائل الاعجاز: 419)، وقال: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة...» (دلائل الاعجاز: 251)، ومعنى ذلك إن عبد القاهر يجعل الكلام مبنيا على ثلاثة عناصر رئيسة:

أ ـ اللفظ، ويعني به الإطار الخارجي للنص.

ب ـ المعنى، ويعني به ما تشير إليه ألفاظ النص.

ت ـ الأسلوب، ويعني به الائتلاف الحاصل بين اللفظ والمعنى (الصورة).

وقد عرض لذلك عدة أمثلة نورد منها هذين المثالين:

قال أبو تمام: [من الكامل].

الصبح مشهور بغير دلائل ... من غيره ابتغيت ولا أعلامِ.

وقال المتنبي: [من الكامل].

وليس يصّح في الأذهان شيء ... إذا احتاج النهار إلى دليلِ.

علق عبد القاهر الجرجاني عليهما، فقال: «فأنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلا ساذجًا، وترى الآخر في صورة ترق وتعجب» (دلائل الاعجاز: 425 ـ 426)، فالمعنيان يكادان أن يكونا متشابهين إلى حد ما، ولكن طريقة الصياغة حكمت للمتنبي بالجودة، وحكمت للآخر بالرداءة، وهذا شأن الأسلوب.
وبحسب هذه الفكرة فإن الإبداع الأدبي يتحقق من خلال اجتماع اللفظ والمعنى والأسلوب معا. =

....

= 6 ـ الصورة الفنية.

إن الصورة الفنية التي أسهب في تناولها المحدثون إنما تتعلق بدراسة الأسلوب وطبيعته، ويبدو هذا واضحا في كثير من الدراسات التي تناولت الصورة الفنية منها (الصورة الفنية معيارًا نقديا) للدكتور عبد الإله الصائغ، إذ جعل الفصل الخامس، دراسة (الصورة الفنية من خلال الأسلوب) ينظر الصورة الفنية معيارًا نقديا: 361 ـ 433.) و(الصورة الفنية في المثل القرآني) للدكتور محمد حسين علي الصغير الذي قدّم بعدًا تطبيقيا لعناصر الصورة في القرآن الكريم (نظر: الصورة الفنية في المثل القرآني: 150 ـ 221.). ولتأكيد هذا القول نتابع كلام عبد القاهر الجرجاني في دلائله والذي يرى فيه إن الصورة هي مزية بالمتكلم في إخراج المعنى، قال عبد القاهر:

«... وان اعترف بأن ذلك يكون قلنا له: أخبرنا عنك أتقول في قوله:

وتأبى الطباع على الناقل إنه غاية في الفصاحة؟ فإذا قال نعم، قيل له: أو كان ذلك عندك من أجل حروفه ام من أجل حسن ومزية حصلا في المعنى، فإن قال من أجل حروفه، دخل في الهذيان، وإن قال من أجل حسن ومزية حصلا في المعنى قيل له: فذاك ما أردناك عليه حين قلنا إن اللفظ يكون فصيحا من أجل مزية تقع في معناه لا من أجل جرسه وصداه) (دلائل الاعجاز: 377)، وتمام قوله في الصورة: «وأعلم إن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك» (دلائل الاعجاز: 445).

وقد نتج عن ذلك اننا نرى المعنى الواحد في صورتين مختلفتين، وكما في قول أبي تمام: [من الطويل].

إذا سيفه أضحى على الهام حاكما غدًا العفو منه وهو في السيف حاكمُ.

وقول المتنبي: [من الطويل].

له من كريم الطبع في الحرب منتض ومن عادةِ الإحسان والصفْح غامدُ.

علق عليها عبد القاهر فقال:

«فينظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه فانك ترى عيانا إن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة وصفة غير صورته وصفته في البيت الآخر وإن العلماء لم يريدوا حيث قالوا: (إن المعنى في هذا المعنى في ذاك، إن الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذاك، وإن المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول، وان لا فرق ولا فصل =

....

= ولا تباين بوجه من الوجوه، وإن حكم البيتين مثلًا حكم الاسمين قد وضعا في اللغة لشيء واحد كالليث والأسد، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم، والشنف والشنف، والسوار والسوار، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل.» (دلائل الاعجاز: 443 ـ 444).

وهكذا فالذي نجده في أقوال عبد القاهر الجرجاني، وما يثار اليوم في الدراسات الأدبية يجعلنا نقول: إن كل الدراسات اليوم في ميدان الصورة الفنية بمجالها التطبيقي هي دراسات أسلوبية، وإن (الصورة التي تحصل في الذهن)، و(الرسم المكتوب بالكلمات) وجهان لعملة واحدة، قال د. زكي مبارك: «الصورة الشعرية هي أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل القارئ ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة ام يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ إنه يناجي نفسه لأنه يقرأ قطعة لشاعر» (الموازنة بين الشعراء: 64).

7 ـ السياق.

ركز بعض الأسلوبيين على قضية السياق، ودوره في تحقيق الإبداع الأدبي، وأفردوا له منهجا خاصا سموه (أسلوبية السياق) (ينظر: البلاغة والاسلوبية، بليث: 38)، ونصبوا ميكائيل ريفاتير علما عليها، وسنتابع هذا الموضوع مع ما كتبه (كراهام هاف) حيث قال:

«إن الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليست شيئا جاهزا، وليست حجرًا كريما صافيا ملقى في الطبيعة هملا، إنما هي شيء منجز، ويمكن الوصول إلى هذا الكل العضوي بطرق متنوعة، فقد يكون أحيانا في فكر الشاعر الغنائي وزن شعري قبل معرفته بالكلمات التي توافق ذلك الإيقاع... تتضمن أغلب الكتابة عملية تنقيح تتم أما على الورق أو في الذهن قبل تدوين أي شيء، وثمة شاهد إن الكتاب المختلفين ينظرون إلى هذه العملية من التنقيح في ضوء مختلف، فيراها بعضهم على أنها تجسيد للمعنى المتصور سلفا بصورة أكثر دقة، ويراها بعضهم على إنها تغيّر مستمر وتحوير في المعنى نفسه، ومن الأفضل في كلتا الحالتين للناقد أن يولي المسألة نظرة مستقبلية، فالعلم الأدبي مشروع إذا كمل فإن النتيجة تكون وحدة كاملة ومتكونة من عناصر لغوية تعرفها نحن أيضًا في ارتباطات أخرى، لذلك يمكننا بعملية تجريد أن ندركها بشكل منفصل ونناقشها باعتبارها مكونات لهذه الوحدة الكاملة. وإن الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون =

= خاملة تمامًا في جملة مختلفة، وإن التركيب غير البارع في سياق من السياقات قد يكون له تأثير فعال في سياق آخر، ودراسة الأسلوب تهتم بمثل هذه الظواهر مهما كانت فلسفتنا للمعنى، ومهما كانت نظريتنا في سيكولوجية العملية الخلاقة». الأسلوب والاسلوبية، هاف: 25 ـ 26). ولعل هذه الفكرة واحدة من الأسس الرئيسة التي أقام عليها الجرجاني نظريته في النظم فقال:
«. . .، وإذا كان هذا كذلك فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم أخبارًا وأمرًا ونهيا واستخبارًا وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة..» (دلائل الاعجاز: 90)، وذهب عبد القاهر أبعد من ذلك حينما قال: «وهل تجد أحد يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها» (دلائل الاعجاز: 91) إلى أن انتهى إلى القول: «فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع الشك إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:
[من الطويل].

تَلَفَّتُ نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا.

وبيت البحتري: [من الطويل].

وإني وإن بلّغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي.

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام: [من الطويل].

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك.

تجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة» (دلائل الاعجاز: 92 ـ 93)، وما ذلك إلا لسياقات ورودها المختلفة التي جعلت إحداهما جميلة والأخرى قبيحة مستهجنة.
يتضح من كل ما سبق أصالة الفكرة الأسلوبية، ومنحاها التطبيقي في فكر عبد القاهر الجرجاني، وبالتالي أصالة تراثنا الحضاري والفكري الذي ظل متوارثا عبر الأجيال، وهو بحاجة ـ اليوم ـ إلى البعث من جديد لاستلهامه فيكون لدينا ما يسمى (المنهج الأسلوبي العربي) بصفته الأصيلة، ومنابعه الخلاقة. =

العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنىً له وغرض أسلوبا ـ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال قد قطعها صاحبها؛ فيقال قد احتذى على مثاله»[1]، ومن أمثلة توافق الأسلوبين:

قول الفرزدق: [من الطويل].

أترجو ربيع أن يجيء صغارها   بخير وقد أعيا ربيعا كبارها[2]

وقول البعيث: [من الطويل]

أترجو كليب أن يجيء حديثها   بخير وقد أعيا كليبا قديمها[3]

وقد حاول من جاء من بعد عبد القاهر أن يوظف مفهوم الأسلوب على هذا النحو أمثال جار الله الزمخشري (ـ 538هـ)[4]، وأبي يعقوب السكاكي (ـ 626هـ)[5]، ويحيى بن حمزة العلوي (ـ 794هـ)[6]. وقد يرقى مفهوم الأسلوب إلى النوع الأدبي، وطرق صياغته مثلما نجده عند السجلماسي (ـ بعد 704هـ) الذي أطلق على فنون البلاغة مصطلح (أساليب) فسمى واحدًا من كتبه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) الذي عنى من خلاله بالفنون البلاغية التي تناولها كتابه مثل التشبيه، والاستعارة، والإشارة، والمبالغة والتضمين[7].

لقد تبلورت فكرة الأسلوب عند القدامى في تعريف ابن خلدون (ـ 808هـ)، إذ اتجه إلى محاولة تنظيرية مباشرة له استلهم فيها خلاصات جهود

= [ينظر: نظرة في الأسلوب والأسلوبية محاولة في التنظير لمنهج أسلوبي عربي، محمد حسين عبد الله المهداوي، بحث منشور: (www.ahlulbaitonline.com) (بتصرف بسيط)].

(1) دلائل الإعجاز: 411.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) المصدر نفسه: 412.

(4) ينظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: 1/ 10.

(5) ينظر: مفتاح العلوم: 95، 155.

(6) ينظر: الطراز: 1/ 158، 2/ 222.

(7) ينظر تناوله هذه الفنون: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع.

سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب إذ قال: «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فأعلم إنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيها التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه.»[1]. ، ثم حدد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر إنه يرجع «إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصّا كما يفعل البنّاء في القالب، أو النسّاج في المنوال..»[2]

وبعد ذلك كله يمكن رصد ملامح الأسلوبية لدى النقاد القدماء العرب على نحو الاشارات الآتية[3]:

- «لم يستعمل مصطلح (أسلوب) في كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، واستعمل مرة واحدة عند عبدالقاهر الجرجاني، وفي عديد من المرات عند حازم القرطاجني في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»»[4].
- استقرّت كلمة الأسلوب في صيغتها الاسمية في «لسان العرب» لابن منظور، وفي فصل «صناعة الشعر» من مقدمة ابن خلدون، وتحددت للأسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية والاصطلاحية المهمة[5].
- «نظر العرب إلى الأسلوب من زاوية المظهرالذي يخرج فيه، أو الذي

(1) مقدمة ابن خلدون: 353.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها. (ينظر: نظرة في الاسلوب والاسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج اسلوبي عربي) حمد حسين عبد الله المهداوي بحث منشور (www.ahlulbaitonline.com) (بتصرف بسيط).

(3) ينظر: دراستي كل من: محمد الطرابلسي، وشكري عياد.

(4) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص23. وينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص48 وما بعدها. وينظر: محمد الهادي الطرابلسي: قضايا الأدب العربي، مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب: مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية: الجامعة التونسية: 1978م: ص262.

(5) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص23.

يتوهم خروجه فيه، كذلك. فعدوه: الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلًا عند عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون»[1].

- «نظر بعض الأدباء بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى: اختلاف الموقف ـ وطبيعة الموضوع ـ ومقدرة المتكلم وفنيته»[2].
- «لم يَثبُت النقادُ القدامى على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب. فقد ربطوه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة»[3].
- «تحدث النقاد العرب القدامى عن الانحرافات السياقية، مثل: التقديم والتأخير والحذف والتكرار، والالتفات»[4].
- بالرغم من عدم وجود مصطلح الأسلوب بصيغته هذه لدى الجاحظ، إلا أن نظريته القائمة على مبدأ اختيار اللفظ، قد توافقت مع طروحات المحدثين من الغربيين حول الأسلوبية. فهي تتوافق مع ما يسميه الأسلوبيون: «الانتظام النوعي»، وهو ما يعب عنه الجاحظ بقوله: «لا يكون الكلام يتسحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك»[5].

وقد اتجه الباحثون في الكشف عن مفهوم الأسلوبية في التراث العربي القديم في اتجاهين[6]:

(1) المصدر نفسه: ص23.
(2) المصدر نفسه: ص23.
(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص24.
(4) المصدر نفسه: ص24.
(5) عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق: عبدالسلام هارون: مصر: ط3: 1968م: ج1: ص14.
(6) ينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص47.

1 ـ إتجاه يتتبع ما أمكن من التراث؛ للنظر في آرائهم المتفرقة، وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم، ومن أبرز رواده:

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	محمد الهادي الطرابلسي	مظاهر التفكير الأسلوبي عن العرب	1978م
2	شكري محمد عياد	مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد	1980م
3	محمد عبدالمطلب	مفهوم الأسلوب في التراث	1987م

2 ـ إتجاه آخر حاول الكشف عن النظرية الأسلوبية في كتاب ما، أو عند مؤلف ما من التراث القديم، ومن أبرز رواده:

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	عبدالسلام المسدي	المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال «البيان والتبيين» للجاحظ	1976م
2	شكري محمد عياد	البلاغة العربية وعلم الأسلوب	1985م
	نصر حامد أبو زيد	مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية	1984م

وهناك دراسات أخرى لباحثين إذ شملت دراساتهم اشارات عن مفهوم الأسلوبية في التراث العربي فنذكر منهم[1]:

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	مصطفى صادق الرافعي	إعجاز القرآن والبلاغة النبوية	(ت: 1937م)
2	عباس محمود العقاد	مراجعات في الآداب والفنون	(ت: 1964م)
3	أمين الخولي	فن القول	(ت: 1947م)
4	أحمد حسن الزيات	دفاع عن البلاغة	(ت: 1968م)
5	أحمد الشايب	الأسلوب	
6	د. عبدالله خضر حمد	1 ـ العدول في الجملة القرآنية 2 ـ السبع المعلقات ـ دراسة أسلوبية 3 ـ جماليات النص القرآني ـ دراسة أسلوبة في المستوى التركيبي ـ 4 ـ ديوان عبدالقادر الجيلاني ـ دراسة أسلوبيّة ـ	

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص24 وما بعدها.

وقد كانت أطروحات الأدباء والنقاد القدامى حول الأسلوب في معرض حديثهم عن القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القرآن الكريم، ولا يعني هذا أنهم تعرضوا إلى كل القضايا الأسلوبية «إنما هي معالم واضحة، لها دور... في تاريخ الدراسات الأسلوبية»[1]، هذا وان المفهوم الذي استقر عليه مصطلح الأسلوبية وبهذه الصيغة اللفظية، «لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علمًا يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعًا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك»[2]

مفهوم الأسلوبية عند المحدثين

سار النقاد العرب المحدثون في المنهج الأسلوبي، وقد تعرفوا على الأسلوبية الغربية، فكان توجههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم، ومن جهة أخرى يقدم كثير من العرب الذين كتبوا في الأسلوبية تعريفهم لها مرتبطًا بالنظر إليها من خلال الزاوية الغربية[3]. إذ يُنظَر إلى الأسلوبية على أنها علم مستحدث ارتبطت نشأته الحقيقية بالدراسات اللسانية اللغوية، وهي الدراسات اللغوية اللسانية التي ظهرت بوادرها في مطالع القرن التاسع عشر[4]. يقول إبراهيم عبد الجواد: «والدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق الدراسات اللغوية، وتكاد الدراست العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا التطور، وتعده أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليد التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد والبلاغة واللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية لغوية، ولا سيما التطور في مجال

---

(1) المصدر نفسه: ص11.

(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص39. وينظر: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه: ص61.

(3) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: دار المسيرة: عمان ـ الأردن: 2007م: ص27.

(4) شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي: 1988م: ص33.

الدراسات الأدبية»[1]. ويرى أحمد درويش أن كلمة (أسلوبية) قد وصلت إلى معنًى محدد في أوائل القرن العشرين، وهو تحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة[2].

ويرى البحث أن التسليم بتأثير التطور الذي حصل على الدراسات اللغوية، لا ينفي أن تكون ملامح الدراسات الأسلوبية قد كان لها جذورها في الدراسات العربية وإن لم تحمل هذا الاسم. وقد اتجه باحثون عرب إلى صميم التراث العربي لاستنطاق النصوص التراثية بمفهوم الدراسات الأسلوبية من قبيل الإقرار بالبعد التاريخي لها، «وتأكيد أصالة البحث الأسلوبي عند العرب، والكشف عن صلة الرحم بين الأصالة والحداثة»[3]، وأتوا بنتائج إيجابية.

أ ـ أحمد الشايب

عرف الشايب الأسلوب تعريفات مختلفة، دارت حول محاور ثلاثة: فن الكلام، وطريقة الكتابة، والصورة اللفظية التي نعبر بها عن المعاني[4] ويلاحظ أن تعريفه جمع بين الفن والطريقة والصورة، وهي عناصر تشرك في تفاعلها عناصر ثلاثة، هي: المنشئ للأدب، والمتلقي له، والأدب نفسه[5].

ب ـ عبدالسلام المسدي

عرّف الأسلوبية انطلاقًا من محاور ثلاثة: المخاطِب (صاحب

---

(1) إبراهيم عبد الله عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: وزارة الثقافة: عمان ـ الأردن: ص21 ـ 22.

(2) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه: فصول: المجلد الخامس: العدد الأول: 1984م: 61.

(3) إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص47.

(4) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص26. وينظر كتاب: الأسلوب، لأحمد الشايب.

(5) سيأتي لاحقًا الحديث عن هذه العناصر الثلاثة، عند تناول مفهوم الأسلوبية الغربية. وهذه العناصر تركزت عليها الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد كان هناك شبه توافق بين الدارسين العرب عليها، مثل: المسدي، وشكري عياد. ينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص40.

الأدب)، والمخاطَب (متلقي الأدب)، والخطاب (النص الأدبي). وقد كان تعريفه منطلقًا من تعريفات الغربيين للأسلوب. فقد كانت تعريفاته للأسلوبية محالةً إلى مصادرها الغربية ورجالها الذين عرّفوها. وينطلق في ذلك انطلاقًا ـسانياً وأدبيًا كمنطلقه لتعريف الأسلوبية[1]، حيث جاء تعريفها لديه بأنها: «علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية»[2] كما يُلاحَظ على الصيغة التي صاغ بها المسدي تعريفه، فإنها مليئة بالزخم المعرفي والعمق الفلسفي، ما يستوجب البحث عن معجم يفسر كل كلمة في التعريف[3].

ت ـ منذر عياشي

إذ عرّف الأسلوبيّة بأنها: «علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها ـ أيضًا ـ علم يدرس الخطاب موزعًا على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات»[4] وبالرغم من الملاحظة الظاهرة على تعريف

(1) هذا تأكيد على دور اللسانيات في توجيه الدراسات الأسلوبية، وهي من نتاج (دي سوسير) الذي أثر في المدارس اللغوية، وفي طريقة نظرتها إلى اللغة. ينظر: إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص: دار المسيرة: عمان ـ الأردن: 2007م: ص22، وما بعدها. وينظر: سامي عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث: عالم الكتب الحديث، جدارًا للكتاب العالمي: عمان/ إربد ـ الأردن: 2007م: ص12 وما بعدها.

(2) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: الدار العربية للكتاب: ليبيا ـ تونس: 1977م: ص33.

(3) ربما لم يغب ذلك عن بال المسدي، إذ أعقب كتابه نفسه، ملحقًا بالمصطلحات، معرفًا بكل مصطلح، وقد وضع في موقعه في النص نجمة تشير إلى الكلمات التي ترجم لها في ملحق المصطلحات.

(4) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب: مركز الإنماء الحضاري: 2002م: ص27.

العياشي للأسلوب مركزًا على عنصر الخطاب، إلا أنه لا ينفي تعدد مستويات الأسلوبية.

وإنني إذ أكتفي بهذه الرؤى العربية، لا يفوتني أن أشير إلى أن الرواد العرب في تعريفاتهم كانوا يقتربون من الطرح الغربي، بصورة توحي بتبنيه، ولا يعيبهم هذا في شيء، بل كانت ثقافتهم واطلاعهم على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية، واللسانية، والصوتية، والنقدية، حافزًا إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل، انطلاقًا من الحس المرهف، الذي تلمّس في هذا الوافد الجديد، روح الآباء والأجداد، الذين أرسوا دعائم علوم اللغة، والبلاغة، وإن لم يسجلها التاريخ المعاصر باسمهم. فكان الجهد في البحث في بطون التراث مجديًا، حين أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدامى.

والموضوعية العلمية تستوجب أن يعطى كل ذي حق حقه؛ وعليه فلا بد من ذكر الجهود الغربية في مجال علم الأسلوب، أو الأسلوبية، فالتاريخ لا ينكر تضلعهم في الأبحاث الأسلوبية، وقد كانت مؤلفاتهم، ومنشوراتهم رافدًا ومرجعًا من مراجع الدراسات الأسلوبية.

مفهوم الاسلوبية عند الغرب

قد اقترن مفهوم الاسلوبية عند الغرب بصراع إشكالية التعريف؛ ولعل ذلك يعود إلى «مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها»[1]، إذ قدمت إحدى النشرات «الببليوغرافية» حول الدراسات الأسلوبية في ميدان اللغات الرومانية ما يقرب من (ألف وخمسمئة) عنوان[2].

ويضاف إلى أسباب صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب، أن الباحثين قدموا هم أنفسهم تعريفاتهم للأسلوب بصورة متباينة، تجاوزت

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص35.

(2) شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية: اختيار وترجمة وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر: الرياض: 1985م: ص84.

الثلاثين تعريفًا، في بعض الأحيان[1]. بالإضافة إلى كون بعض الدراسات الغربية، لا تكشف بطبيعتها عن مفهوم الأسلوب، بل يُترَك ذلك للدارس ليستخلصه من خلال جملة من المعطيات، التي يشتمل عليها المنهج المتبع في تحليل الخطاب الأدبي[2].

وإن كانت الأسلوبية في لفظها الأجنبي هي «Style»، وهي مشتقة من الأصل اللاتيني الذي يعني: القلم[3]، فإن طبيعة الفلسفة الغربية هي التي ساهمت في نشوء التباين في الموقف التعريفي للأسلوبية.

فقد ورد في الموسوعة الفرنسية «Encyclopoedia Universalis» أنه: «يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب، ووظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها، أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات. وتحدد ـ مرة أخرى ـ خصوصياته، وسمة مميزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة». وأضافت الموسوعة: «إننا إذا أولينا الاهتمام بالنظام وقدمناه على الإنتاج، فإننا نعطي الأسلوب تعريفًا جماعيًا، ونستعمله في عمل تصنيفي، ونجعل منه أداة من أدوات التعميم. أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النظام، والتجديد، والقراءة اهتمامنا، فإننا نعرف الأسلوب، حينئذٍ، تعريفًا فرديًا، ونسند إليه وظيفة فردية. ولكن، كل هذا يقودنا إلى التفكير فيه، كذلك، على أنه سمة مميزة ونظام بآنٍ»[4].

ومما طرحته الموسوعة الفرنسية، ينبغي التفريق إذًا بين أمرين: الأول علم الأسلوب، والثاني الأسلوبية. وهذا الطرح دفعه مدى عمق الإشكالية التعريفية لمفهوم الأسلوب، حتى تعمقت النظرة فيه، ما أدى إلى تحوله من مجرد جزء يعمل لحساب علوم أخرى، إلى أن بات علمًا له نظرية ابستيميولوجية تحدد أصوله العلمية، ونظريته المعرفية.

---

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2: 1985م: ص73.

(2) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: 38.

(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص35.

(4) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب: ص31.

ويمكن اختصار التفريق بين الأمرين من خلال أن علم الأسلوب يبحث في الأصول المتبعة في الدراسات الأسلوبية، بينما تمثل الأسلوبية المنهج التطبيقي الذي يسير وفق ما أصله علم الأسلوب[1] وهذا يشابه تمامًا ما يعرف في الدراسات الشرعية، إذ يوجد علم أصول الفقة، وعلم الفقة.

وقد أحس شارل بالي باحتمال الخلط بين المفهومين، ففرق بينهما على النحو الآتي[2]:

فأما الأسلوب: «تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي، إلى حيز الموجود اللغوي». أي: الأسلوب هو الاستعمال ذاته. وأما الأسلوبية: فتهدف إلى «إقامة ثبت لجملة من الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بقوة»[3]، وأن هذا التفريق بين المصطلحات، هو كما ذكرت، جاء نتيجة الصراع على تعريفات هذا العلم الجديد، في استقلاله كعلم له أركانه وأصوله، القديم في تطبيقاته وملامحه في الدرس العربي القديم.

وقد تعددت الجهات التي نظر منها الغرب إلى مفهوم الأسلوب، في ثلاثة محاور[4]:

أ ـ تعريف الأسلوب من خلال صاحبه

إذ تعتمد الأسلوبية في تحليله، معتقد الكاتب، ونظرته إلى القضايا،

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص37 وما بعدها.

(2) بالي: «الساني سويسري (1865 ـ 1947) اختص باللغة السنسكريتية واليونانية، وتتلمذ على يد سوسير. يعد رائد الأسلوبية التعبيرية، وهو من أرسى قواعد علم الأسلوب الحديث الغربي. من مؤلفاته: مصنف الأسلوبية الفرنسية. اللغة والحياة». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص188.

(3) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص85.

(4) ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص29 وما بعدها.

وانفعالاته. وهذا التصور هو الأسبق والأوسع انتشارا[1]وفي هذه الزاوية تنبثق المفاهيم الآتية:

1 ـ الأسلوب هو «قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه»[2].

2 ـ «الأسلوب هو الإنسان عينه»[3].

3 ـ الأسلوب هو: «اختيار أو انتقاء يقوم به المخاطِب لسمات لغوية معينة، تفرض التعبير عن موقف معين»[4]

ويمكن القول بأن «هذا المنحنى في تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المعيار الدلالي لمحتوى الرسال المبلغة»[5]وقد علل أحمد الشايب هذا المعيار حيث عدّ أنّ «الصورة اللفظية التي هي أول ما يُلْقى من الكلام، لا يمكن أن تحيا مستقلةً، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي، انتظم وتألّف في نفس الكاتب، أو المتكلم؛ فكان بذلك أسلوبًا معنويًا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه، أو جسمَه، إذا كان المعنى هو الروح»[6].

وتجدر الاشارة بأن هذه النظرة كانت وليدة نظرية «بيفون، Buffon»[7]

(1) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: دار النحوي للنشر والتوزيع: 2003م: ص65.

(2) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص60.

(3) المصدر نفسه: ص63.

(4) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص41.

(5) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص60.

(6) أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: ط6: 1966م: ص40.

(7) بيفون: «عالم في الطبيعيات، وأديب في الوقت نفسه. عاش بين سنتي 1707 ـ 1788. اهتم كثيرًا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار بعامة. .من أبرز مؤلفاته: مقالات في الأسلوب» ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: دار الكتاب الجديدة: بيروت: ط5: 2006: ص190.

التي تنص على أنّ: «**المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب. فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة**»[1] ثم أكّد **فلوبير**[2] هذا التوجه، منطلقًا من نظرية بيفون، كما نرى هذا نظير هذا الرأي عند بروست[3] ومونان[4] كما أن نظرية **ستاروبنسكي**، إذ حدد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالًا وتوازنًا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل[5] وقد سارت على هذا المفهوم مجموعة من نقاد العرب نذكر منهم:

1 ـ دراسة يوسف اليوسف، في كتابه: «مقالات في الشعر الجاهلي»

فقد انطلق في قراءته لمعلقات الشعر الجاهلي من ثنائية «الصورة والأسلوب»، وانتهى إلى «نقض ما درج عليه كثير من النقاد، من أن الصورة إقحامٌ خارجي على الشعور، يمكن أن يظل قائمًا داخله ومستقلًا عنه معًا، أو

(1) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص61.

(2) فلوبير: «كاتب فرنسي (1821 ـ 1880) حاول وصف النفس البشرية في تقلباتها. ونظريته في الكتابة تتلخص في اعتباره أن العبارة كلما قاربت الفكرة التصقت بها، وكلما التصقت بها ازدادت جمالًا. من أبرز مؤلفاته: «مدام بوفاري (1857) «والتربية العاطفية (1869)». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص198.

(3) بروست: «أديب فرنسي (1871 ـ 1922) تعاطى الشعرأولًا فنشر»: الملذات والأيام (1896م)، وحلّت به نكبات صحية وعائلية، فانطوى على ذاته ولاذ بالأدب، فكتب: «في البحث عن الزمن الضائع» وهي محاولة ما ورائية عبر إحياء التجربة الإنشائية بغية إدراك جوهر الواقع المدفون في خبايا اللاوعي». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص189.

(4) مونان: «فرنسي ولد سنة 1910م، وهو لساني ناقد. تعد مؤلفاته مداخل إلى قضايا اللسانيات العامة والمختصة. ومن تلك المؤلفات: «المشاكل النظرية في الترجمة (1963م)»، «مفاتيح اللسانيات (1968م)»، «مفاتيح علم الدلالات (1972م)». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص202 ـ 203.

(5) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص70. وينظر: عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص65.

يمكن أن يختفي بتواجده فيه، حتى وإن ذاب داخل أليافه وخلاياه»[1]. ويقرر اليوسف في النهاية أن: «الصورة كفلذةٍ شعورية تغدو مرآةً تقتنص فيها الحاجة التي يتمثلها الشعور، إلى حد أنها تُكَوِّنُهُ، وتحليلها إذن، أسلوب لغرز الذات واستبارها؛ لأن الشاعر يفض ذاته عبر الصورة»[2].

2 ـ دراسة لطفي عبدالبديع، في كتابه: «التركيب اللغوي للأدب»

حيث قرر «بعد تحليل نوعية العمل الأسلوبي، أن الخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغًا تاليةً يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية، لا تتحقق المادة الإنشائية إلا بها. فالأسلوب، أو ما يسميه بـ«اللغة الشعرية» ليس من قبيل المعاني الثانوية، التي تطرأ على المعاني الأُوَل، ولا من قبيل «الأفكار، التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد»[3].

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل هناك دراسات عربية حديثة نهلت من هذا الموفهوم، وجاءت في اتجاهها متوافقة مع الطرح الغربي في هذا المضمار. فأذكر منها على سبيل المثال، لا الحصر، دراسة أحمد الشايب «الأسلوب» التي تعد أول دراسة عربية في الأسلوب[4] كما وردت إشارات

---

(1) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص67.

(2) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي: دمشق: 1975م: ص195 ـ 196. وينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص67 ـ 68.

(3) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص68. وينظر: لطفي عبدالبديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا: القاهرة: 1970م: ص89.

(4) نقلًا عن أ. د/مصطفى محمد السيوفي، في إحدى محاضراته في مساق الاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي لطلبة الماجستير في كلية أصول الدين الجامعية/عمان ـ الأردن: الفصل الثاني2007/ 2008م. وينظر كتابه: النقد الأدبي الحديث: 2006م.

في كتب مثل: «في فلسفة النقد» لزكي نجيب محمود، و«اللغة والإبداع» لشكري عياد، وغيرها[1].

ب ـ تعريف الأسلوب من خلال متلقيه

تبحث الأسلوبية في هذا المحور عن القوة الناتجة من الأسلوب، إذ تشكل ضاغطًا على المتلقي فتحرّك نوازعه[2]. ومعناه البحث عن الشفرات التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه، والأسلوب ينظر إليه من هذه الزاوية على أنه قوة ضاغطة على المتلقي، وتحلل هذه القوة إلى جملة من العناصر، أبرزها فكرة التأثير، وفكرة الإقناع، وفكرة الإمتاع[3]وبذلك ان هذا المفهوم يعطي دورًا كبيرًا للمتلقي كركيزة من ركائز عملية التوصيل للإبداع الفني، إذ أصبح المتلقي ذا رتبة رفيعة المستوى توازي رتبة المبدع للنص الأدبي[4].

وقد كان من الغربيين من أصحاب هذا الرأي كل من[5] ريفاتير[6]،

---

(1) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص101، وما بعدها.

(2) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص66.

(3) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص42. وينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص77.

(4) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص41 ـ 42.

(5) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص67. وينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص41، وما بعدها.

(6) ريفاتير: «أستاذ في جامعة كولومبيا، أهم جامعات نيويورك، اختص بالدراست الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس. أبرز مؤلفاته: «محاولات في الأسلوبية البنيوية». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص194.

وهو أبرز رواد هذا الاتجاه[1]، وأندريه جيد[2]، وستاندال[3]. ورومان جاكبسون[4].

ت ـ تعريف الأسلوب من خلال النص

إذ تعتمد الأسلوبية في هذا النوع، على الرسالة، واشارات النص ورموزه، كما يمكن تعريف مفهوم الاسلوب وفق هذا المحور كما يأتي:

1 ـ «الأسلوب هو الاستعمال ذاته»[5].

2 ـ الأسلوب توافق عمليتين: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبًا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال. أي: «تطابق لجدول الاختيار على جدول التأليف»[6].

3 ـ «الأسلوب انحراف عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري»[7].

---

(1) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص42.

(2) أندريه جيد: «أديب فرنسي (1869 ـ 1951) عالج في عدة مؤلفات قضايا الجنس والأخلاق وقضايا الفكر تجاه وضع الكائن البشري. من مؤلفاته: «غذاء الأرض ـ 1895)». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص193.

(3) ستاندال: «أديب فرنسي (1783 ـ 1842) تغنّى بحساسية الجمال، وصور عبثية المواضعات الاجتماعية». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص195.

(4) جاكبسون: «ولد في موسكو سنة 1896. واهتم من سنه الأولى باللغة واللهجات، والفلولكلور. لديه منطلقات في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمانية، كما بحث في لغة الأطفال، وفي عاهات الكلام. من أبرز مصنفاته: (محاولات في اللسانيات العامة ـ 1973م)» ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص192.

(5) ينظر: تفريق بالي بين الأسلوب والأسلوبية: ص8 من هذا البحث.

(6) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: ص92.

(7) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص45.

وبذلك يمكن القول بأن هذا المذهب قد انطلق «من مفهوم اللغة عند سوسير، فسوسير قسم اللغة إلى قسمين: اللغة في حالة السكون، قبل الاستخدام، واللغة في حالة الاستخدام. وفي حالة الاستخدام تنقسم اللغة إلى قسمين: الخطاب العادي، أو النفعي، والخطاب الأدبي، الذي يحمل الأسلوب»[1] وهذا الطرح الذي قدمه سوسير، من تفريق بين اللغة كنظام علم، واللغة كأداة مستعملة بين الأفراد، أدى إلى القول بأن اختلاف السمات الأسلوبية إنما يرجع إلى اختلاف استعمال الأفراد للغة[2] كما أن الأسلوبية في هذا الاتجاه تدرس «العلاقة بين الوحدات المختلفة للنص: النحوية، والصرفية، والمعجمية، التي تشكل البنية العامة للنص»[3].

وبما أن هذا الاتجاه قد حصر اهتمامه بالنص، وعده معزولًا كل العزل عن الكاتب، فقد حدد غايته في أن يكون اتجاهًا وصفيًا، فذهب في طريقين:

1 ـ **الطريق الشكلي**: الذي يحصر النص في لغة، ولا يفصل بين الشكل والمضمون، وهؤلاء هم من يطلق عليهم الشكليون[4].

ورائد المدرسة الشكلية هو: رومان جاكبسون، الذي وضع نظريته اللسانية، التي حدد فيها ست وظائف للكلام منطلقًا من نظرية الاتصال، أو الإخبار، ومن جهاز التخاطب الذي يتألف من ستة عناصر، يؤدي كل منها وظيفته[5]:

(1) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص66.
(2) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص24.
(3) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص66.
(4) المصدر نفسه: ص66.
(5) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص70.

المرسل ← وظيفته: التعبير	المرسَل إليه ← وظيفته: الفهم
السياق ← وظيفته: المرجع	الوسيلة ← وظيفتها: النقل
الرمز ← وظيفته: تأكيد التطابق بين طرفي التخاطب	الرسالة ← وظيفتها: الإنشاء والشعر

2 ـ الطريق البنيوي: الذي حمل اسم الأسلوبية البنيوية، التي تنطلق من إيمان بأنّ الأسلوب: «تضمين (Connotaion) بمعنى: أن كل سمة لغوية، تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص، وهذه القيمة قابلة للتغيير بتغير البيئة التي توجد فيها[1].

ولعل رولان بارت[2]هو الرائد البنيوي النقدي، غير أنه ليس الوحيد في هذ المضمار، حيث وجدت دراسات في الأسلوية البنيوية متعددة منها: كتاب ريفاتير» مقال في الأسلوبية البنيوية».

وقد ترجم عبدالسلام المسدي منتخبات من تعريف الأسلوب تضمنت جملة من التعريفات كان من بينها ما يلتقي مع الاتجاه الأسلوبي البنيوي في كتابه: «الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات في تعريف الأسلوب» حيث عرفها عند كثيرين منهم: جورج مونان، وشبيتزر، وستاروبنسكي، وغيرهم[3].ومن الدراسات العربية لهذا المذهب:

أ ـ دراسة عدنان حسين قاسم «الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي»:
إذ تحدث في كتابه هذا عن نشأة النقد الأسلوبي البنيوي وتطوره مع تطبيقات على نماذج من الشعر العربي[4].

(1) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص180.

(2) بارت: «فرنسي، ولد سنة 1915م، اهتم بالنقد الأدبي، وعمل على إرساء قواعد نقد حديث. اهتم بعلم النص، وعلم العلامات. من مؤلفاته: الدرجة الصفر في الكتابة (1953) فصول في علم العلامات (1964) ولذة النص (1973)». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص187.

(3) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص183.

(4) ينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص177.

ب ـ دراسة كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة». من نشر الهيئة المصرية العامة (1986م)

ت ـ دراسة فؤاد منصور «النقد البنيوي الحديث». من نشر دار الجيل، بيروت (1985م).

ويضاف إلى هذه الدرسات، ما قدمه عبدالسلام المسدي، وأحمد درويش، وصلاح فضل، وكتبهم على التوالي: «الأسلوب والأسلوبية»، «الأسلوب والأسلوبية»، «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته». حيث قدمت في هذه الدراسات ملامح الأسلوبية البنيوية، مع إبراز روادها وطرق دراستها[1]..

تبيَن لنا مما سبق بأن مفهوم الأسلوب، والأسلوبية، من المفاهيم الإشكالية، التي لم تقف عند نقطة محددة، يتفق على كونها حد علم الأسلوب. حتى كان من الغربيين من أطلق فيها عبارة تصف المدى الذي تشكل منه ذلك الإشكال. حيث قال ريتشارد برافو: «إن الأسلوبية محيرة، مراوغة، كثيرة الغموض والمزالق، سريعة الإفلات من اليد»[2].

محددات الأسلوب في الأسلوبية (مبادئ الاسلوبية)

لقد دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتاب وتفردهم واختلافهم، الواحد عن الآخر، وانطلاقًا من اعتبار الأسلوب نظاما لسانيا خاصا، يسعى النقاد الأسلوبيون إلى وضع محددات تمكن من تمييز الأسلوب الأدبي عن غيره من أنماط الأساليب الإبلاغية الأخرى، هذه المحددات هي:

1 ـ الاختيار ـ 2 ـ التركيب ـ 3 ـ الانزياح.

(1) ينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص176 وما بعدها.

(2) عدنان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص74.

1 ـ الاختيار

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى «اختيار» وقد يسمى «استبدال» أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف[1].

ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمى بـ«محور التوزيع» أو «العلاقات الركنية» ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف، وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون: إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع[2].

ويفرق الأسلوبيون بين نوعين من الاختيار، الاختيار الأسلوبي وغير الأسلوبي. أما الاختيار غير الأسلوبي، فهو الاختيار المقامي، ويكون مقاميا إذا كان بين «سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة»[3].

أما الاختيار الأسلوبي فيكون بين «سمات تعني دلالة واحدة»[4]؛ أي يكون بين الإمكانيات المتساوية دلالي وقد تم تحديد أربعة أنماط للاختيار هي[5]:

أ ـ اختيار غرضه التوصيل، ويمكن أن نجد في النصوص الأدبية نية توصيل المقاصد الجمالية بالإضافة إلى غيرها.

ب ـ اختيار موضوع الكلام.

---

(1) ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص134، وفي الأسلوب والأسلوبية لمحمد اللويمي ص26.
(2) ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص135.
(3) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص40.
(4) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص40.
(5) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص117.

ت ـ اختيار الشفرة «الكود» على مستوى تعدد اللغات.

ث ـ الاختيار على مستوى الأبنية النحوية الخاضعة لقواعد النحو.

2 ـ التركيب

لايكاد يختلف اثنان بأن سلامة التركيب في جميع نواحيه، معجميًا، ونحويًا، وصوتيًا، وصرفيًا، ودلاليًا، تستدعي انطلاقه من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقًا يخدم الكاتب والنص القارئ، حينها يأتي التركيب كذلك؛ إذ «ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود»[1]، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة[2].

وتقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السمات الثقافية لكل عصر، وهي الرقيب الذي يسير الكاتب تحت إمرته حتى يفهم عند المتلقين، «فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد»[3]، لأنه عايش فترتين زمنيتين مختلفتين، كما ان ظاهرة التركيب التي لها علاقة تامة بالأسلوب تتحدد ضمن الأداء، من عدّة منطلقاتٍ ذاتيةٍ خاصةٍ بالكاتب ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي تفرض عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به، انطلاقًا مما سلف ذكره،

---

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب/نور الدين السدّ، ص169.

(2) ينظر: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية/د.محمد بلوحي، بحث منشور في: www. uqu.edu.saÁ

(3) البحث الأسلوبي: 49.

وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية، مالم يبق في إطار العصر وخصائصه الثقافية والفكرية واللغوية[1].

لذلك استقطبت ظاهرة التركيب اهتمام النقاد الأسلوبيين وذلك باعتبارها «عصب البحث الأسلوبي»[2] إذ بها يحقق للخطاب الأدبي انسجامه وتكامله، وتسبق عملية التركيب عملية الاختيار، ومن التلازم بين العمليتين يتولد الأسلوب.

ويتحدد مفهوم التركيب عند الأسلوبيين بأنه عملية يركب فيها «العقل ويؤلف بين العناصر المختلفة لتكوين البناء اللغوي»[3]، ويتم التأليف بين الوحدات اللغوية بنوعين من العلاقات، علاقات سياقية أو حضورية تربط بين العناصر الحاضرة في البنية فـ "يكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي»[4]، وعلاقات غيابية أو استبدالية تقوم بينها وبين العناصر الغائبة المنتمية إلى جدولها الدلالي، كما ويرى الأسلوبيون أن «أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير أو إضمار أو تعريف أو تنكير... يأتي استجابة لنسق ويتطلبه السياق»[5]، كما أكدوا أنه نتيجة للارتباط بين التغير في التركيب اللساني والأسلوب، فإن أي تغيير في التركيب سيفرض معنى آخر تبعا للاختلاف الحاصل في التركيب[6].

3 ـ الانزياح

باب من أبواب الأسلوبية التي تفيد الدارس في الأدب في تحليل

(1) ينظر: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية/ د.محمد بلوحي، بحث منشور في: www. uqu.edu.saÁ

(2) نور الدين السد، الأسلوبية والتحليل الخطاب، ج1، دار هومه، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 192.

(3) المصدر نفسه: 172.

(4) المصدر نفسه: 170.

(5) المصدر نفسه: 172.

(6) ينظر: ملامح المنهج الاسلوبي في التراث النقدي ـ عبدالقاهر الجرجاني انموذجًا ـ ، لويزة بن ناصر، رسالة ماجستير، كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر ـ باتنة ـ ، 2011م ـ 2012م: ص12.

النصوص وهو «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب»[1]، وذلك نتيجة «انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»[2]، ويسميه ياكبسون بـ (خيبة الانتظار Decelved expectation)[3].

ونضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (جون كوهين)، وفصّل فيه في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا)، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده جوهر العملية الشعرية، وهي «شرط ضروري لكل شعر»[4]، ويرى (كوهن) أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو النثر «فتعتبر القصيدة انزياحا عنه»[5]، ولأن الأسلوب انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما»[6]، أيّ طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء»[7] فيكون الانزياح حينئذ مساويا للأسلوب وهو «كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف»[8].

وقام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، إذ قال: «فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، اذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى...والجانب الأساسي هو المرحلة السالبة»[9]، لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية[10].

---

(1) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية: عصام قصبجي، وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995: 39.
(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد: 179.
(3) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 164.
(4) بنية اللغة الشعرية: 20.
(5) بنية اللغة الشعرية: 15.
(6) ينظر: المصدر نفسه: 16.
(7) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.
(8) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.
(9) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.
(10) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

فنفهم من قوله هذا أن الشعرية عنده عملية ذات اتجاهين متعاكسين ومتزامنين، وهما: الانزياح ونفيه، وتكسير البنية وإعادة بنائها، فهي عملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة وهي التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية[1].

إذن يمكن القول بأن العملية الشعرية عند (كوهن) تمرّبمرحلتين:

المرحلة الأولى: ويتم فيها الدور السلبي (بتكسير القواعد الصارمة)، وتفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية، وتدخل في دائرة اللامعقول إذ تربط بين الدوال والمدلولات علاقة التنافر وعدم الملاءمة، «ولكي تحقق القصيدة شعريّتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[2].

المرحلة الثانية: ويتم فيها الدور الايجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصورة جديدة، وذلك عن طريق تصحيح المتلقي وتأويلاته، وهذا الدور يقي اللغة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر «انتماءه إلى اللغة»[3]، فلابد من وجود عناصر خلفية، على الرغم من هيمنة ما يسميه ياكبسون «بالوظيفة الشعرية»[4] وذلك لغرض عدم الوصول إلى الانغلاق التام ومن ثمّ توصيل الرسالة.

فنرى أن (كوهن) يعطي الدور الأهم للمبدع (الشاعر)[5] ـ وهو دور

---

(1) ينظر: شعرية الخطاب الأدبي، علاء المندلاوي، مجلة الموقف الأدبي، ع414، دمشق، تشرين الأول 2005: ص4.

(2) بنية اللغة الشعرية: 173.

(3) الأسلوبية في النقد العربي الحديث: نورالدين السد: 149. نقلا عن: شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة، : 30.

(4) ينظر: اللغة الشعرية، ياكوبسون: 78، واللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر: ألفت كمال الروبي، (بحث): 42 ـ 44.

(5) نلاحظ أن كوهن في هذه النقطة يلتقي مع التراث العربي المتمثل بالجاحظ وابن جني وآرائهما في موضوع (شجاعة العربية) أو (الإقدام)، إذ يقوم فيها الشاعر بركوب الضرورات دون الخوف كالفارس الشجاع الذي يركب الفرس بدون =

سلبي ـ إذ يقوم فيه المبدع بتكسير بنية اللغة، وخلخلة العلاقات والقواعد الصارمة، لأنها هي المرحلة الضرورية الأساسية التي تعقبه المرحلة الثانوية التي هي نتيجة، إذ يقوم المتلقي فيها ببناء العلاقات بين الدال والمدلول من جديد وبصورة غير مألوفة ولافتة للنظر، وكل ذلك في فضاء حر تحكمه الإنزياحات في كافة المستويات: التركيبية والدلالية والصوتية.

فنستنتج من السابقأن الانزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجا إبداعيًا مقصودًا، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى، إذ إنّ الانزياح بهذه الصورة هو «آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة التي عبر عنها النقد العربي القديم مبكرًا بمصطلحات الشجاعة، العدول، الالتفات، الإعجاز، الإقدام على الكلام»[1].

الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين

على الرغم من كون مصطلح الانزياح حديث النشأة، ولكن شيئًا من مفهوم الانزياح ترجع أصوله إلى أرسطو وإلى من تلاه من البلاغيين والنقاد، فهذا أرسطو قد ميز بين اللغة العادية (المألوفة) وأخرى غير

= لجام، يقول الجاحظ: «وللعرب اقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم». [الحيوان: 5/ 32].

(1) نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د.فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس ـ سطيف ـ الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009: ص 19.

مألوفة[1]، ويرى أن اللغة الأدبية «تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة»[2]، وشبه (كوينتليان) (290ت) الخلاف بين اللغة الادبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك وآخر ساكن لا حياة فيه[3].

وقد أشار (تودوروف) إلى كون الصورة خرقا للقاعدة اللسانية[4]، وذلك من خلال نظرية (البعد) التي استكشفها (جان كوهن) إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة: «عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة اياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها إنزياحات لغوية»[5].

وفي عصر (الباروك) انتشر ما يسمى بـ (اللحن بالكلمات Catachresis) وهو سوء الاستعمال للكلمات، وهو اكثر بعدًا من الاستعارة، ونقله (جون هوسيكنز) عالم (1099م) إلى الانجليزية، واستشهد عليه بقول سيدني في (أركاديا): (صوت جميل على مسامعه) فهذا مثال لمصطلح بصري طبق على السمع تطبيقا منحرفا[6].

وأشار الأب (ديبو) إلى ان العبقرية تتنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها المذهب الكلاسيكي، بل أن الخروج على القانون هو الجوهري في كل فن[7].

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس واتجاهات متعددة، وعلى الرغم من نمو مصطلح الانزياح عند الأسلوبيين إلا أنهم لم يستقلوا به، لكونه مفهوما عاما غير مختص بمدرسة واحدة، لذلك فقد شاركت في بناء

(1) ينظر: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، : 177.
(2) علم الأسلوب: صلاح فضل: 20.
(3) ينظر: صنعة الشعر، أرسطو، تر: شكري محمد عياد: 128.
(4) ينظر: الشعرية: 40.
(5) بنية اللغة الشعرية: 43.
(6) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 84.
(7) ينظر: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد: 168.

مفهوم الانزياح كل من السريالية والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي، إذ إنّ كل مدرسة أخذت بطرف من الأطراف.

وفي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة (هيجو): «النحارب البلاغة» حربا على البلاغة المتحجرة التي تزهق اللغة دون طائل[1]، ومما يدخل في تاريخ الانزياح مقولة (بوفون) الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل»[2] إذ عدّ الأسلوب إنزياحا، ومن ثم غدت نظرية في الأسلوب[3].

وأما فاليري (1871 ـ 1946) فهو القائل الحقيقي لمقولة الانزياح فهو الذي يقول: «ان كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارًا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإنا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرًا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني»[4]، وفي هذا المجال نقل (جان كوهن) عن (فاليري) عبارة أن الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لغوي جديد ينبنى على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولية، اذ انها هي الطريق الحتمية التي ينبغي الشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا تقول مالا يمكن أن تقوله اللغة العادية أبدا[5].

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 45.
(2) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش: 204.
(3) ينظر: مفاتيح الألسنية: 134.
(4) الشعر الصافي، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية: 20، نقلا عن: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 87.
(5) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 129.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.